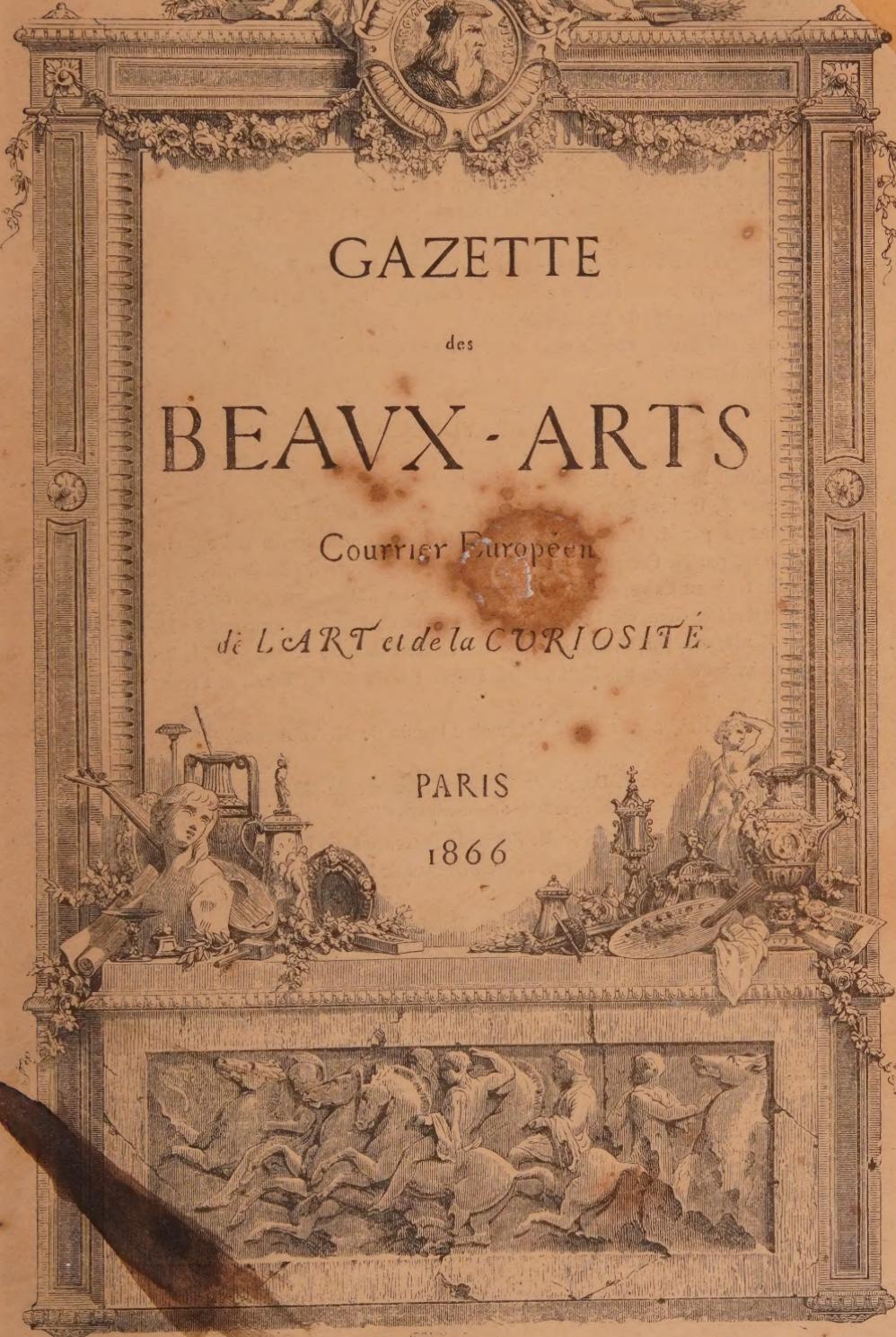


8 # 1,5

125



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1866



## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> JUILLET 1866

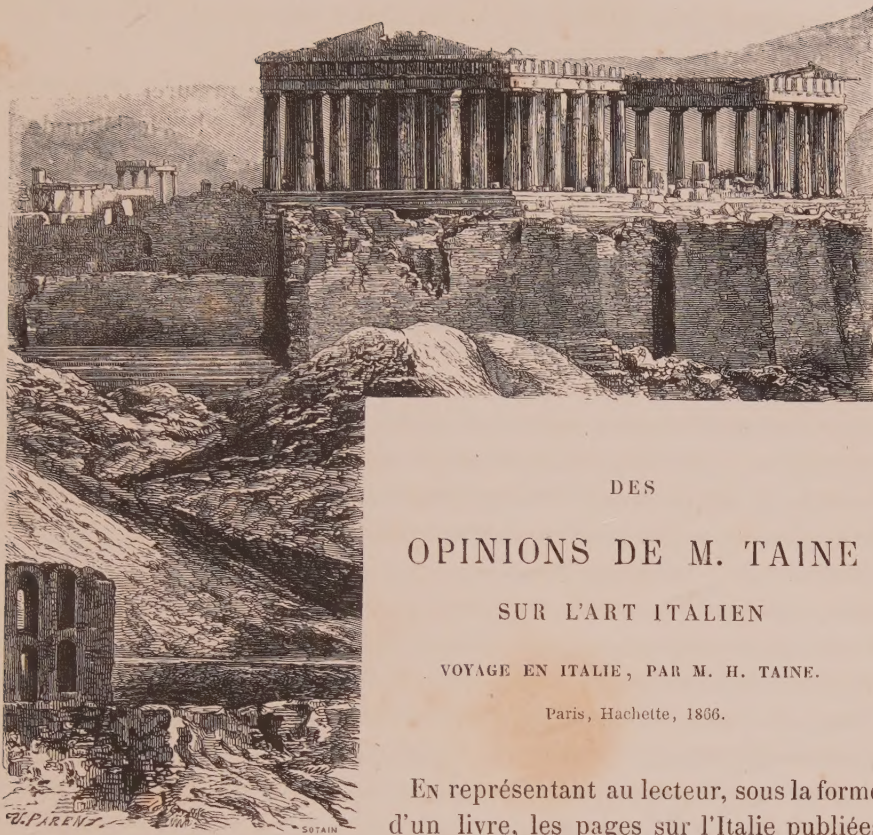
### TEXTE.

- I. DES OPINIONS DE M. TAINÉ SUR L'ART ITALIEN, par M. Henri Delaborde.
- II. SALON DE 1866 (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Charles Blanc.
- III. CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GÉRICHAULT (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Charles Clément.
- IV. L'EXHIBITION DE LA ROYAL-ACADEMY, par M. Philippe Burty.
- V. TESTAMENT OLOGRAPHE DE BENOÎT CAGLIARI, PEINTRE, FRÈRE DE PAUL VÉRONESE, par M. de Mas-Latrie.
- VI. CHEFS-D'ŒUVRE DES GRANDS MAÎTRES REPRODUITS EN COULEUR, par M. Vallet de Viriville.

### GRAVURES.

- Le Parthénon. Dessin de M. Parent, gravure de M. Sotain.  
La Foi, par M. Ingres. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.  
Le Printemps, par M. Marchal. Dessin de M. Marchal, gravure de M. Boetzel.  
La Solitude, par M. Corot. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte.  
Bazar des tapis au Caire, par M. Mouchot. Dessin de M. Mouchot, gravure de M. Boetzel.  
Murailles de Jérusalem, par M. Berchère. Dessin de M. Berchère, gravure de M. Boetzel.  
Sur les Montagnes, par M. Schenck. Dessin de M. Schenck, gravure de M. Boetzel.  
Un Ouvroir, à Écouen, par M. Édouard Frère. Dessin de M. Édouard Frère, gravure de M. Boetzel.  
Un Mariage de Raison, par M. Toulmouche. Dessin de M. Toulmouche. Gravure tirée hors texte.  
Une Ondée, par M. Jundt. Dessin de M. Jundt, gravure de M. Boetzel.  
Les huit dernières gravures reproduisent des œuvres du Salon.  
Mines de Botallack. Eau-forte de M. Edwards, gravure tirée hors texte.  
Jeunes fiancées de Syracuse. Fragment d'un tableau de M. Leighton. Dessin de M. Morin, gravure de M. Comte.  
Départ pour la promenade, par M. Horsley. Dessin de M. Morin, gravure de M. Comte.  
Très-haute, noble et puissante Grâce, par M. Calderon. Dessin de M. Morin, gravure de M. Comte.  
Figure tirée d'une estampe de Domenico Campagnola. Dessin de M. Loiselet, gravure de M. Comte.

UN FOU SOUS HENRI III. Eau-forte de M. Roybét. Cette gravure, tirée hors texte, devra être placée dans le tome XX à la page 516.



DES  
OPINIONS DE M. TAINÉ  
SUR L'ART ITALIEN

VOYAGE EN ITALIE, PAR M. H. TAINÉ.

Paris, Hachette, 1866.

En représentant au lecteur, sous la forme d'un livre, les pages sur l'Italie publiées d'abord par fragments et à titre de lettres successives, M. Taine nous semble en avoir assez imprudemment dénaturé le caractère. Lorsque ces pages parurent pour la première fois, il ne s'agissait, en effet, que de quelques impressions recueillies au jour le jour, de quelques opinions rapidement conçues et rapidement émises, de quelques notes, enfin d'une course plutôt que d'un voyage en Italie. Ce qu'il pouvait y avoir de superficiel dans les aperçus, d'humoristique au point de vue des doctrines, trouvait, jusqu'à un certain point, son explication ou son excuse dans l'insuffisance du temps consacré à l'examen et dans le sans-façon d'un récit qu'on devait croire improvisé. Sous la nouvelle forme qu'elle a revêtue, l'œuvre de l'écrivain n'a plus les mêmes titres à l'indulgence. Puisque M. Taine s'y est pris à deux fois pour rassembler ses souvenirs et nous exposer ses idées, puisqu'il confirme, en les rééditant, des jugements qu'il a eu le loisir de réviser, des erreurs qu'on ne peut plus désormais attribuer à la négligence ou à la hâte, il faut bien envisager sérieusement ce qui résume apparemment des convictions sérieuses, et reconnaître l'expression réfléchie d'un système là où nous

n'avions voulu voir d'abord que les hasards d'une fantaisie littéraire et un jeu d'esprit.

M. Taine, au surplus, n'a-t-il pas eu la pensée de rassurer d'avance les contradicteurs que ses opinions pourraient rencontrer? Dès le début de son livre, il nous avertit sans beaucoup de regrets que, quand une chose lui plaira, il ne prétend nullement qu'elle plaise aux autres. Peu s'en faut même qu'il n'aille jusqu'à confesser une prétention ou un désir tout contraire, comme il souhaite, — vœu bien libéral sans doute dans la bouche d'un professeur d'esthétique, — « que le ciel nous préserve, » tous tant que nous sommes, « des législateurs en matière de beauté, de plaisir et d'émotion. » Voilà de quoi mettre à l'aise quiconque ne se sent pas d'humeur à accepter tous les jugements portés par M. Taine sur les œuvres des maîtres ou tous les commentaires que celles-ci lui suggèrent. Puisque le déplaisir que lui causent les législateurs et les lois ne l'a pas empêché de rendre des arrêts à son tour et d'établir des maximes, c'est bien le moins que nous lui demandions compte de cet apparent démenti, et que nous interrogiions sa doctrine au même titre que les doctrines qu'il condamne ou les principes qu'il méconnaît. Aussi bien les brillantes qualités littéraires de l'auteur du *Voyage en Italie*, l'éclat de son esprit et de son talent, nous donnent le droit d'être sévère pour ce qui n'intéresse en lui que la science ou le goût pittoresque. La critique a d'autant moins à craindre d'insister sur ce point que, en contestant la justesse des enseignements proposés, elle se souvient mieux d'une habileté de langage qui pourrait, auprès de beaucoup de gens, servir à ces leçons décevantes de recommandation et de laisser passer.

Nous avons dit que l'extrême brièveté du séjour de M. Taine en Italie lui avait permis seulement d'entrevoir les objets qu'il n'hésite pas pourtant à juger ou à décrire. De là plus d'un témoignage d'inadvertance, plus d'une imprudence dans le récit, même en dehors des appréciations critiques qui dépendent, après tout, du sentiment personnel, et qu'il est loisible à chacun de formuler comme il l'entend. Que M. Taine, par exemple, ne veuille voir dans la *Vierge à la chaise* « qu'une sultane aux yeux clairs, sans pensée, » se courbant « sur son enfant, avec un beau geste d'animal sauvage, » libre à lui : on s'accommodera difficilement de ces paroles, en tant qu'interprétation morale du tableau, mais du moins elles n'en démentent pas la disposition matérielle et les lignes. En revanche, n'est-ce pas abuser un peu des franchises du style descriptif que de nous représenter une autre *Vierge* de Raphaël, — la *Madone du grand-duc*, — « la tête couverte d'un long voile vert, » dont la couleur, fort heureusement pour la tradition hiératique et pour le peintre, n'a

jamais existé que sous la plume de l'écrivain? N'y a-t-il pas aussi quelque témérité de l'imagination à découvrir au palais Doria, à Rome, des *paysages*, absents en réalité, de Poussin, — « les plus grands » même que M. Taine « ait jamais vus, » ou à signaler « des palmiers, » et, qui plus est, des palmiers en « massifs, » dans la campagne de Rome, où personne n'en avait rencontré encore? — Mais passons condamnation sur ces peccadilles et sur d'autres du même genre qu'on pourrait noter en assez bon nombre dans le livre dont nous parlons. L'auteur s'est donné des torts plus graves, il nous expose à de plus dangereuses méprises en prétendant rabaisser l'inspiration personnelle et le rôle du génie au niveau d'une fonction imposée tout entière par les circonstances; en chassant de l'art l'idéal, la poésie d'en haut, l'âme enfin, pour y installer le corps inhabité, la beauté matérielle, la vie tout organique de « l'animal humain » ou de « la plante humaine, » et pour parquer la peinture et les peintres dans le champ clos de l'imitation littérale, dans le domaine étroit de la sensation et du fait.

Je n'exagère rien. Il est peu de pages du *Voyage en Italie* qui n'expriment, à côté du plus vif enthousiasme pour les portraits ressemblants de la chair, un dédain tout aussi franc pour les intentions morales dont les maîtres se sont avisés de compliquer cette représentation de la figure humaine. Si la figure est jeune surtout, à quoi bon lui attribuer rien de plus que la signification inhérente à sa jeunesse et à ses muscles? Qu'elle nous intéresse par la stricte vraisemblance de ce qu'elle nous montre, qu'elle fasse même au regard ces étranges confidences que la *Vénus* de Titien ne lui marchande pas dans le salon de la Tribune à Florence, cela suffit: M. Taine louera de bon cœur ces images toutes physiques de la réalité. Mais ne lui parlez pas des œuvres où la forme n'apparaît que comme une enveloppe de la pensée, ni, à plus forte raison, de celles où certains accessoires tendent à glorifier le détachement de la vie, la victoire de l'âme sur les sens. « Rien de plus déplaisant, vous répondra-t-il, qu'un gril, un cilice, des yeux mystiques dans un vigoureux jeune homme, dans une jeune femme bien portante, qui, en somme, ne songent qu'à faire l'amour. » Je conçois qu'un gril « dans un jeune homme, » ou plutôt à côté de lui, puisse être désagréable à M. Taine; suit-il de là néanmoins que l'expression de la foi sur un beau visage, que la chasteté de l'attitude, la grace virginale ou la gravité ascétique de la physionomie doivent lui inspirer et inspirer à autrui la même aversion? Si l'écrivain a raison, tous les peintres religieux, par conséquent tous les plus grands peintres de l'Italie, ont eu tort. En prétendant interpréter dans leur langue les préceptes de l'Évangile ou les exemples de la vie des saints,

en revêtant d'une apparence visible les mystères de la morale chrétienne et les plus hauts des sentiments humains, tous les maîtres du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, depuis Giotto jusqu'à Orgagna, depuis Jean de Fiesole jusqu'à Léonard, tous ont abusé de leur art et trahi leur mandat. Et quant aux derniers-nés de cette race illustre, quant à ceux dont les noms résumement, vers la fin de la Renaissance, les progrès souverains de la peinture et ses perfectionnements suprêmes, leur mérite principal, leur mérite unique, consisterait dans le soin qu'ils ont pris de la débarrasser de l'élément idéal pour lui restituer ses seules et vraies conditions, — l'étude sans mélange et l'imitation païenne « du beau corps nu ou drapé qui lève une jambe ou un bras. »

L'admiration des hommes avait jusqu'ici salué dans les travaux de ces peintres par excellence les exemplaires achevés de l'inspiration religieuse ou poétique unie à une véracité d'élite en face de la nature : erreur. Il n'y a là que l'empreinte d'une docilité absolue aux enseignements que peut fournir l'emmanchement des membres ou l'opposition d'un corps à un corps. Raphaël lui-même, on nous l'apprend aujourd'hui, n'était pas homme à se préoccuper d'autre chose. Quand il peignait une de ces madones avec l'enfant, la *Madone de Foligno*, par exemple, où tant de générations ont cru reconnaître le type exquis de la maternité virginale et la majesté d'un Dieu dont la vie humaine a commencé, il se sentait tout bonnement ému ici à la vue « d'une cuisse enfantine qui, en venant toucher le ventre, se replie si mollement, » là, « de la fine courbe du nez, de la petitesse de la bouche et de l'oreille. » Quand il entreprenait, dans un dernier chef-d'œuvre, de représenter la scène miraculeuse du Thabor, « Raphaël, se demande M. Taine, croyait-il à quelque chose dans son miracle? Il croyait avant tout qu'il faut choisir et ordonner des attitudes. » Et, passant des intentions qu'il prête au peintre aux intentions que, selon lui, chaque personnage exprime, l'auteur du *Voyage en Italie* ajoute : « Cette belle jeune femme à genoux songe à bien placer ses deux bras... ; l'homme au livre pense à montrer son pied si bien dessiné... Ce Christ lui-même n'est qu'un beau corps ; ses chevilles et ses cous-de-pied l'ont préoccupé autant que sa divinité. » Enfin, pour caractériser d'une manière générale les inclinations du Sanzio, son rôle dans l'histoire de la peinture, et les progrès principaux qu'il lui a été donné d'accomplir, M. Taine n'hésite pas à déclarer que Raphaël « sent le corps animal comme faisaient les anciens, » c'est-à-dire qu'il « aime la nudité elle-même, l'attache vigoureuse d'une cuisse, la superbe vitalité d'un dos plein de muscles, tout ce qui constitue en l'homme le coureur et l'athlète. » Est-il besoin d'autres citations? Celles-ci suffiront,

je pense, pour indiquer le principe sur lequel repose la doctrine esthétique de M. Taine et le genre d'admiration que lui inspirent les plus nobles monuments de l'art.

Il faut le dire toutefois, cette admiration, si indépendante qu'elle soit dans les termes, ne s'éveille pas toujours sans un certain effort de volonté. En plus d'un cas, et devant les chefs-d'œuvre universellement reconnus pour tels, elle cède la place d'abord à la surprise et à la gêne, à une véritable déception dont l'aveu nous est fait avec une franchise d'autant plus courageuse qu'elle risque de compromettre, au moins pour un moment, le crédit qu'il s'agirait d'obtenir. Ainsi, une première visite aux *Stanze* du Vatican n'a d'autre résultat pour M. Taine que de le laisser assez mécontent de Raphaël et de ses fresques, « choqué » même de l'aspect qu'offrent ces peintures, où « tous les personnages posent, » au lieu d'agir comme il l'aurait voulu. Ce n'est qu'au bout de quelques jours, durant lesquels M. Taine a eu, nous dit-il, le loisir de consulter ses livres et d'y étudier les conditions faites par les événements à l'art italien du xvi<sup>e</sup> siècle, que la première impression se modifie un peu. Les histoires d'Alexandre VI, de César Borgia, de Jules II, le *Diarium* de Burchard, les *Mémoires* de Cellini et les *Lettres* de l'Arétin, d'autres documents du même genre auxquels le *Voyage en Italie* nous renvoie, servent, jusqu'à un certain point, de justification ou d'excuse à l'esprit et aux formes de l'*École d'Athènes*, du *Parnasse*, de l'*Incendie du Bourg*. Quant à la *Dispute du saint-sacrement* et à la *Messe de Bolsène*, l'explication par les simples influences du dehors en serait apparemment plus difficile, ou le fâcheux effet produit le premier jour subsiste en ce qui les concerne, car les pages consacrées à l'examen des fresques du Vatican ne contiennent pas une ligne sur celles-ci.

Quoi qu'il en soit, grâce aux renseignements historiques et au souvenir du milieu où Raphaël a vécu, les peintures des *Stanze* ne laissent pas, quand M. Taine les visite pour la seconde fois, d'être jugées par lui avec moins de rigueur. Et, comme l'écrivain est en veine de demander à la littérature des éclaircissements pittoresques, ce n'est ni parmi les peintres, ni même parmi les artistes qu'il essaye de découvrir l'homme dont le génie soutiendrait la comparaison avec celui de Raphaël : c'est chez un poète anglais, chez Spenser, qu'il reconnaîtra cette imagination jumelle ; c'est dans les vers de la *Reine des fées* qu'il trouvera des équivalents aux inspirations et à la manière du peintre d'Urbain <sup>1</sup> ! L'idée d'un

1. « De tous les artistes que je connaisse, il n'y en a aucun qui lui ressemble plus que Spenser. »

pareil rapprochement est neuve assurément; mais en admettant, par impossible, que ce rapprochement fût juste, il lui resterait le tort de contredire ce que M. Taine croit devoir constater ailleurs des préférences de Raphaël pour les beautés de la vie animale, pour le fait envisagé en lui-même, sans préoccupation idéale, sans arrière-pensée. Si Raphaël ressemble à Spenser, il a donc, comme celui-ci, le goût des choses poétiques jusqu'à l'in vraisemblance, l'intention délicate jusqu'au raffinement, le style recherché, compassé jusqu'aux formes artificielles. Comment concilier cela avec son abnégation prétendue en face de la réalité? Quand l'auteur du *Voyage en Italie* a-t-il raison, à quel moment faut-il le croire, lorsqu'il loue Raphaël de s'être, plus pieusement qu'aucun autre, intéressé « au gonflement des muscles qui soulèvent une épaule, et par contre-coup arc-boutent le tronc sur la cuisse opposée, » ou bien lorsqu'il nous montre en lui « un rêveur..., un contemplatif qui suit son rêve et ne se lasse pas de l'exprimer? » Le livre de M. Taine abonde en anomalies de cette sorte. L'unité des théories y est maintenue au fond, je le veux bien; mais le mode d'application varie si souvent, qu'on a quelque peine à distinguer ici l'exception de la règle et les impressions passagères des convictions acquises une fois pour toutes. Les jugements portés, à quelques jours d'intervalle, sur un même artiste, sur le Pérugin, par exemple, diffèrent assez sensiblement pour ébranler la confiance du lecteur et pour le forcer de chercher ailleurs une critique mieux aguerrie ou une jurisprudence moins versatile.

Pour s'initier aux secrets mérites d'un tableau, pour en saisir le sens et la portée, M. Taine, nous le disions tout à l'heure, ne connaît et ne propose rien de plus sûr que de s'informer dans les livres des lois sociales en vigueur à l'époque où ce tableau a été fait, des besoins momentanés auxquels il a répondu, des inclinations, en un mot, ou des coutumes de l'esprit public à la date exacte qu'il porte. C'est fort bien, à la condition pourtant de ne pas s'exagérer la valeur de ces explications accessoires. L'examen d'un monument de l'art n'est pas et ne saurait être une pure opération archéologique : on n'apprécie pas le talent d'un maître en raison seulement des recherches littéraires auxquelles on s'est livré et de l'érudition qu'on a pu acquérir. Il faut, avant tout, sentir les beautés ou les imperfections de l'œuvre que l'on regarde, s'interroger soi-même pour juger de l'éloquence qui lui appartient, de l'influence qu'elle est en mesure d'exercer, sauf à recourir ensuite aux bibliothèques, afin de compléter l'impression reçue par les témoignages de l'histoire et de trouver dans le passé la confirmation ou le développement de cette impression actuelle. Qui ne sait le profit que, en matière d'art et de cri-

tique, on peut tirer des études sur les mœurs, sur les caractères particuliers d'une époque? Mais qui ne sait aussi que, en dehors de leur signification relative, les choses vraiment belles ont une complexion assez robuste pour subsister par elles-mêmes et pour garder à travers le temps leur vertu propre, leur autorité? Si la peinture d'un autre âge ne pouvait être comprise aujourd'hui que par les lettrés, si l'on devait n'en aborder les œuvres qu'après avoir compulsé au préalable tous les mémoires du temps, tous les documents écrits qui parlent pour elles, à quoi bon laisser ces images muettes sur les autels des églises ou dans les galeries des palais? C'est dans les archives qu'il faudrait les reléguer à titre de témoignages ou de curiosités historiques. Heureusement, le petit public d'érudits que la méthode de M. Taine réussirait tout au plus à grouper autour d'elles, n'est pas le seul dont il soit juste de soutenir les droits et de reconnaître la compétence. Les artistes d'une part, les simples *dilettanti* de l'autre, tous gens moins enclins d'ordinaire à scruter les causes efficientes qu'à tenir compte des résultats, tous ceux que touchent d'abord les mérites d'un tableau et le sentiment personnel qu'il exprime, continueront, je suppose, à étudier les maîtres en face. Ils s'obstineront à demander ingénument le secret du génie pittoresque aux œuvres que le génie d'un peintre a enfantées, et à préférer, Dieu merci, ces enseignements directs aux avis détournés que peuvent fournir les recueils littéraires ou les chroniques.

Le mode d'examen adopté en ceci par M. Taine, et le point de vue qu'il choisit pour envisager les produits de l'art, s'expliquent, il est vrai, par les caractères mêmes de sa doctrine esthétique, par le principe essentiel sur lequel il entend la fonder. A ses yeux, un talent si grand qu'il soit, si indépendant qu'il nous paraisse, accuse bien moins l'inspiration individuelle et les privilèges d'une organisation d'élite qu'il ne révèle certaines habitudes collectives, certains fluides ambiants, pour ainsi dire, se dégageant à un moment donné des institutions ou des mœurs. Quoi de plus naturel dès lors, quoi de plus logique que de décomposer les éléments qui semblent s'être condensés sous l'influence de cette atmosphère sociale, d'analyser celle-ci plus attentivement que les phénomènes qu'elle engendre, de rechercher enfin la raison d'être des choses plutôt que les choses mêmes, la cause plutôt que l'effet? Le malheur est seulement qu'en s'aventurant un peu trop dans cette voie de découvertes, on court le risque d'oublier assez facilement le point de départ et de perdre, chemin faisant, la notion exacte des faits pittoresques, qu'on se proposait d'expliquer. Il est arrivé plus d'une fois à M. Taine de laisser ainsi le fil qui devait nous guider à travers les origines d'une

école ou d'un talent s'embarrasser dans les broussailles de la théorie historique, ou se replier en tant de sinuosités et de détours qu'il trompe aussi bien notre désir de toucher le but que la bonne volonté qu'on pouvait avoir de nous y conduire. S'agit-il de nous faire pressentir l'aspect et les formes d'une église, d'un palais, d'une villa? L'auteur du *Voyage en Italie* commence par repeupler ces divers monuments des personnages pour lesquels ils avaient été primitivement construits. Il décrit les costumes des gens qui s'agenouillaient sous ces voûtes ou qui se promenaient sous ces portiques ; puis une description en suggère une autre, un souvenir évoque un autre souvenir. Aux aperçus anecdotiques sur la vie que les prélats ou les seigneurs romains menaient à une certaine époque, s'ajoutent des considérations sur le régime politique auquel l'ensemble de la population était soumis, des citations de textes rapportant des faits de guerre ou des exemples d'immoralité publique, des traits de violence, de fiscalité ou de libertinage. Tout cela, — la question d'impartialité dans les aperçus une fois réservée, — est vif et ingénieux, tout cela est spirituellement raconté : mais nous voilà loin de ce que nous aurions voulu apprendre des mérites qui recommandent ou des imperfections qui déparent les travaux de Giuliano da Maiano, de Bramante ou de Vignole.

Même procédé, à plus forte raison, d'exposition critique, et, par conséquent, même pénurie pour le lecteur de renseignements sur l'art, toutes les fois que l'édifice visité n'a pour soi ni cette célébrité universelle qui exige au moins un moment d'attention, ni les souvenirs de gloire attachés au nom d'un grand maître. Quand M. Taine traverse le vestibule de la Farnésine, il se souvient d'abord, il est vrai, et il nous parle des convives qu'Augustin Chigi réunissait dans cette salle fameuse, « autour d'une table chargée de vaisselle d'or et de poissons monstrueux ; » il n'oublie pas pour cela de nous dire quelque chose des murs qui subsistent et des admirables décorations qui les couvrent encore. En revanche, là où sa mémoire et ses yeux ne sont pas aussi sûrement avertis par la renommée, il semble si fort préoccupé des choses du dehors et du passé, qu'on croirait presque que les beautés à la portée immédiate de son regard, les beautés présentes lui échappent. Par quelle singulière distraction ou par quelle excessive réserve garde-t-il, au sortir de Saint-Clément, de Sainte-Croix en Jérusalem, de Sainte-Marie de la Minerve, un silence absolu, non-seulement sur les proportions et les détails architectoniques de ces édifices, mais sur les peintures, si dignes d'être mentionnées pourtant, qu'ont laissées là Masaccio, Pinturicchio, Filippino Lippi? M. Taine, à propos des églises de Rome, cherche à

reconstruire les mœurs religieuses des derniers siècles, comme, à propos de la villa Albani ou des palais du Corso, il entreprend de ressusciter les grands seigneurs et leurs clients, les lettrés et les artistes, toute la haute société laïque appartenant aux mêmes époques. Rien de mieux, si l'on n'avait d'autre dessein que d'amuser notre curiosité ou de signaler par le contraste les bienfaits de la civilisation moderne. Mais puisqu'on entend nous expliquer aussi le génie et les œuvres des maîtres, encore serait-il bon que, suivant une métaphore zoologique trop familière d'ailleurs à la plume de M. Taine, nous ne fussions pas réduits, la plupart du temps, à « comprendre l'animal d'après sa coquille. » Cet « animal » est l'art italien après tout, c'est-à-dire un être assez bien organisé en lui-même, assez noble et assez varié dans ses mouvements pour que les naturalistes, quels qu'ils soient, ne se contentent pas de nous en représenter les enveloppes et d'en indiquer seulement la vie passive. Pour prendre un autre terme de comparaison, que penserait-on d'un écrivain qui prétendrait nous amener à deviner les incomparables beautés du *Misanthrope* ou d'*Athalie* par la description des appartements de Versailles ou par la chronique des événements de cour auxquels les auteurs de ces deux chefs-d'œuvre ont pu quelquefois se trouver mêlés?

Il faut le répéter, pour éviter toute confusion : nous ne demandons nullement à la critique d'art de s'interdire le secours des considérations et des rapprochements historiques. Nous désapprouvons seulement l'abus d'un système, bon et utile en soi quand il est pratiqué avec réserve, et dont, à aucune époque du reste, ceux qui ont traité de pareils sujets n'ont été tentés de méconnaître les avantages. Dans les écrits publiés de nos jours, en particulier, la physionomie du temps auquel appartient tel maître ou telle série d'œuvres a été soigneusement étudiée et rendue. Depuis les travaux de M. Vitet jusqu'à ceux de M. Charles Blanc, jusqu'au loyal et savant livre récemment consacré à Raphaël par M. Gruyer, tout ouvrage sérieux sur les beaux-arts n'a garde de laisser les monuments dont il nous signale les mérites isolés des circonstances qui les ont vus naître. Mais attribuer à celles-ci une influence absolue, une puissance de création au-dessus des ressources et des efforts de l'imagination personnelle; expliquer l'éclosion d'un grand talent par je ne sais quelle combinaison fatale des éléments extérieurs, par le concours à point nommé de certains phénomènes matériels; vouloir, en un mot, que le génie soit le produit de ce qui fermente autour de lui, comme le champignon naît des sels que contient une couche, — ce n'est pas seulement déposséder l'artiste de son libre arbitre, de sa responsabilité, de l'autorité que lui assurent l'énergie de ses convictions et son travail : c'est

encore oublier ce qu'il y a de providentiel dans son rôle. C'est supprimer à la fois, dans ses inspirations et dans ses actes, la part de son âme et la part de Dieu.

Quoi de plus propre pourtant à nous dénoncer la main divine que ces mystérieuses injustices en vertu desquelles certains élus reçoivent en abondance, dès le berceau, des dons qui jusqu'au dernier jour seront refusés à autrui? D'où vient qu'un Raphaël ou un Mozart n'ait en quelque sorte à se donner que la peine de naître, de laisser faire sa nature prédestinée, pour s'élever d'emblée à des hauteurs qui décourageraient les volontés les plus intrépides et les efforts les plus patients? Sans doute, Dieu exige que les hommes qu'il dote si largement achèvent et perfectionnent autant qu'il dépend d'eux son ouvrage, et que, sacrés pour le bien-fait, ils ne se contentent pas de jouir paisiblement de leurs richesses. Pour eux aussi la loi du progrès est une loi impérative, le travail opiniâtre un devoir. Niera-t-on, toutefois, qu'ils appartiennent à une race privilégiée, qu'ils forment une dynastie promise, quels que soient les temps, à une domination certaine sur les gens et sur les choses?

Qu'on ne vienne donc pas nous dire que le siècle seul fait les grands artistes; ce sont bien plutôt les grands artistes qui font leur siècle. De là ce nom de maîtres qu'on leur donne à si juste titre, parce que leur action est plus personnelle encore, plus durable dans ses effets, plus indépendante des occasions et des circonstances, que la gloire des hommes de guerre ou que l'autorité des hommes d'État. Il est permis de croire qu'en face d'autres événements et dans d'autres conditions sociales, Turenne et le maréchal de Saxe, Richelieu et Mirabeau, n'auraient pu ni faire tout ce qu'ils ont fait au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, ni mériter toute la renommée qu'ils ont acquise. Né cent ans plus tôt, Napoléon n'eût été peut-être qu'un officier inconnu, ignorant lui-même, faute d'en trouver l'emploi, les propriétés héroïques et les ressources prodigieuses de son génie. A quel moment au contraire, dans quelles conjonctures, sous la tyrannie de quels faits, se figurerait-on Dante ou Shakespeare à court d'inspirations et d'éloquence, Michel-Ange inactif ou médiocre, Léonard de Vinci impuissant à révéler la profondeur de son sentiment ou l'audace de ses découvertes? Si Poussin vivait de nos jours, il manifesterait sans doute sa pensée sous des formes différentes de celles qu'il adoptait, il y a plus de deux siècles; mais il n'en aurait pour cela ni l'âme moins haute, ni l'imagination moins féconde: il n'en serait pas moins nécessairement Poussin, comme, auprès de nous, Ingres est Ingres et Rossini est Rossini. En exagérant l'influence des événements contemporains sur l'art et sur les artistes, en attribuant à la force aveugle des

choses les progrès dus en réalité à l'initiative de quelques esprits supérieurs, la doctrine de M. Taine tend, sinon à nous désintéresser des grandes œuvres, au moins à nous en faire perdre le respect. Triste résultat, s'il était obtenu, que ce parti pris d'envisager comme de simples documents sur une époque les reliques les plus vénérables, les enseignements et les exemples les plus généraux ! Maigre admiration que cette estime fondée tout entière sur la similitude des monuments de l'art avec les coutumes du temps où ils ont paru ! Que les legs du génie ou du talent nous trouvent plus reconnaissants et plus justes. Sachons user de ce glorieux patrimoine, non pour la satisfaction d'une vaine curiosité, mais pour les intérêts plus sérieux de notre intelligence, pour les besoins de notre cœur, et ne rabaissons pas au niveau des vérités relatives ou des formules accidentelles les vérités exprimées par les maîtres dans la langue éternelle de la poésie et du beau.

Né voit-on pas, d'ailleurs, les conséquences qu'entraînerait ce système fataliste des affinités et des solidarités à outrance ? Si la somme du talent doit se proportionner à la quantité d'éléments favorables que la civilisation comporte à un moment donné, si les bons ouvrages résultent uniquement des bonnes conditions environnantes, il faut bien aussi, par une conséquence logique, imputer tout entière à des influences du même ordre la production des ouvrages mauvais ou faibles. Quel bill d'indemnité pour le faux talent, quelle consolation pour l'amour propre ! « Est-ce ma faute, se dira tout artiste impuissant, tout écrivain trompé dans son ambition, est-ce ma faute si le sort m'a fait naître sur une terre ingrate, dans un milieu contraire au développement des germes qu'une atmosphère différente eût fécondés ? Ailleurs et dans des temps plus heureux, j'aurais pu, tout aussi bien qu'un autre, occuper l'admiration des hommes et me trouver à mon tour porté à ce haut rang où les événements ont hissé tel prétendu grand maître qui par lui-même ne valait pas mieux que moi. Puisque l'imagination et ses œuvres ne proviennent en réalité que des occasions, puisque tout se réduit à une question d'organisation sociale et de mœurs publiques, qu'ai-je de mieux à faire, en ce qui me concerne, que d'accuser les mœurs de mon siècle et de les rendre responsables de ma médiocrité ? »

Est-il besoin de rappeler dans le passé ou d'indiquer dans le présent tant de faits et d'exemples devant lesquels tomberait un pareil raisonnement ? Combien d'artistes pourrait-on citer, depuis Lesueur jusqu'à Prudhon, depuis Rembrandt jusqu'à Géricault et Delacroix, qui, soit à tour de rôle, soit en même temps, ont pris, pour se donner carrière, le contre-pied des inclinations communes au plus grand nombre, se rassér-

missant dans leurs convictions en raison inverse des opinions régnantes, s'excitant même de l'indifférence ou de l'injustice pour affirmer plus résolûment leurs tendances et proclamer plus haut leur foi ! A ne parler que de l'Italie, — et sans même invoquer le témoignage souverain d'un Michel-Ange s'inscrivant en faux dès le premier jour contre tous les goûts, toutes les traditions, toutes les influences qui l'entourent, et bientôt faisant fléchir jusqu'aux volontés les plus fermes sous l'intraitable domination de son génie, — que de travaux et de talents en désaccord avec la physionomie historique de l'époque où ils ont paru ! On serait mal venu sans doute à rechercher dans les compositions si calmes, dans le style si sobre de Domenico Ghirlandaio, un souvenir des jours troubles qui se succèdent, pour Florence, vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. La majesté sereine et l'énergie sans violence dont les œuvres de fra Bartolommeo portent l'empreinte ne permettent guère de soupçonner chez celui qui les a faites le disciple de Savonarole, pas plus que la manière farouche, les âpres formules pittoresques inventées par Andrea del Castagno ne se ressentent des innovations et des élégances introduites dans les mœurs florentines, au temps de Laurent de Médicis et des *platoniciens*. Enfin, comment, vivant à la même époque, dans la même ville, sous l'empire en apparence des mêmes exigences et des mêmes habitudes publiques, des artistes tels que fra Angelico, Masaccio, Masolino da Panicale, Alberti, Paolo Uccello, ont-ils poursuivi chacun un idéal particulier, exprimé des intentions ou des pensées aussi indépendantes les unes des autres qu'étrangères dans l'ensemble aux questions ou aux passions qui s'agitaient autour d'eux ? D'où vient, s'ils ont subi avant tout la discipline des choses extérieures, que les effets de celles-ci aient été si différents chez chacun d'eux et que des causes homogènes aient pu déterminer ici cette expression de rêverie mystique, là ces efforts en vue d'une stricte vraisemblance ou d'une ample simplicité, ces délicatesses exquises dans le style ou ces progrès d'un caractère rigoureusement scientifique ?

De pareils contrastes et bien d'autres n'embarrassent pas, à ce qu'il semble, l'auteur du *Voyage en Italie*, ou plutôt il oublie de les remarquer, et cela d'autant plus aisément, qu'il s'arrête moins devant les œuvres les plus propres, par leur signification et par leur date, à le bien renseigner à cet égard. M. Taine, en général, regarde peu les peintures italiennes que nous ont léguées le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et, quand il lui arrive d'en parler, c'est en termes si dédaigneux ou si brefs, qu'un silence absolu nous laisserait vraiment moins de regrets. Se trouve-t-il dans l'église inférieure du couvent de Saint-François, à Assise, en face

des trésors d'invention, de sentiment, de force pathétique, que Gaddi, Puccio Capanna et les mieux inspirés parmi les peintres *giotteschi* ont répandus sur ces nobles murailles, il lui suffit, pour se mettre en règle, de constater qu'il y a là « une profusion de peintures ascétiques avec leur auréole de vieil or terni. » S'agit-il des fresques du Campo-Santo, à Pise, mêmes procédés d'examen et de justice sommaires, même empressement à juger d'un coup d'œil et d'un mot des monuments que les artistes et les érudits de tous les temps ont abordés avec le plus de respect, étudiés ou commentés avec le plus de zèle et de profit. M. Taine, — et à cet égard il a bien raison, — ne reconnaît pas dans les peintures du Campo-Santo « le relief, la flexibilité, la riche vitalité de la chair ferme; » mais il a le tort de n'y pas reconnaître non plus ce qui y est pourtant de manière à frapper tous les esprits et tous les yeux, ce qui convenait mieux sans doute dans un pareil lieu que l'image sensuelle de la vie, — l'expression sévère et philosophique, l'intention grandiose, l'inspiration constamment élevée; il a le tort de se méprendre si complètement sur le compte d'Orgagna lui-même et sur les œuvres de son génie, que ces deux terribles compositions, les plus navrantes peut-être que le pinceau ait jamais tracées, — le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement dernier*, — lui semblent simplement « triviales, maladroites et impuissantes. » Hélas ! il ne craint pas, pour nous dire ce qu'il en pense, d'essayer parfois du langage de la plaisanterie, comme, lorsqu'il entrevoit à Sienne ou à Florence les figures peintes par les *trecentisti* et par leurs successeurs, il a bientôt fait de les qualifier de mannequins et de trouver, en passant, quelques autres mots de gaieté à leur adresse. Ne nous en plaignons pas trop, après tout. Opportuns ou non, ces accès de belle humeur indiquent un progrès dans la manière du critique ou, du moins, une indulgence relative que, naguère encore, on était peu en droit d'espérer. Les « misérables mannequins » dont il se contente de rire en Toscane, M. Taine, à Rome, s'étonnait qu'on les eût « laissés subsister, » particulièrement dans la chapelle Sixtine où les fresques des principaux maîtres du *xv<sup>e</sup>* siècle lui paraissaient un anachronisme ridicule depuis que Michel-Ange avait appris au monde « ce que valent des membres » et ce que signifie « la charpente humaine avec l'assiette de ses poutres intérieures... avec le froissement et le craquement de ses jointures mouvantes. » Tout en se détournant, à Florence aussi bien qu'ailleurs, des peintures et des sculptures où l'art figure ces jointures et ces poutres moins savamment ou moins pieusement que l'action de l'âme qui les met en jeu, tout en entendant à peu près supprimer les progrès antérieurs à la seconde phase de la renaissance, M. Taine, pour exercer sur

ce point la justice, n'a recours maintenant qu'à l'ironie ou au dédain. La pensée du badigeon ne lui vient plus, et, si offensive encore que puisse paraître sa méthode, elle a du moins cet avantage de faire courir à l'autorité de celui qui la pratique plus de risques qu'aux œuvres mêmes et à la gloire de leurs auteurs.

On conçoit que ce système de critique négative et d'abstention simplifie beaucoup la tâche de M. Taine en face des monuments de l'art florentin. Puisque la plupart de ces monuments appartiennent à des époques réprouvées par lui en principe, ne lui suffira-t-il pas d'en mentionner l'ensemble ou, tout au plus, de citer une douzaine de noms parmi les plus connus<sup>1</sup>? Il consentira bien, le cas échéant, à nous parler avec quelques détails, non pas de la Galerie de l'Académie dont il semble à peine avoir entrevu les richesses, mais des célèbres fresques *del Carmine*, sauf à discerner un peu vite dans ce travail les parties appartenant sûrement à Masaccio et à trancher ainsi de prime abord une question que n'avaient pu résoudre encore les investigations les plus patientes et les efforts les plus zélés des érudits. Il se laissera même, au couvent de Saint-Marc, émouvoir un moment par les célestes visions qu'a traduites sur ces murs l'angélique pinceau de Jean de Fiesole, et, — inconséquence aussi heureuse pour l'écrivain que concluante en faveur du peintre, — il subira ici sans essayer de s'y soustraire, il ira jusqu'à célébrer, dans quelques pages charmantes, l'influence de cet art spiritualiste dont il accuse si résolument d'ordinaire la vanité pittoresque et l'impuissance. De pareilles concessions toutefois ne se produisent,

1. On pourrait d'ailleurs, à propos de cette nomenclature, noter plus d'une erreur matérielle, plus d'une négligence dans la transcription. Ainsi les noms de Giunta de Pise et de Spinello sont si bien défigurés par la plume de M. Taine, qu'on hésite d'abord à reconnaître les deux maîtres sous ce signalement inusité. Ce sont là, j'en conviens, des méprises peu graves en elles-mêmes; toutefois, lorsque, sans s'arrêter à l'analyse des œuvres, on se contente de nommer ceux qui les ont faites, encore faudrait-il que les indications fussent assez exactes pour ne laisser, au point de vue historique, aucune équivoque sur les personnages dont il s'agit. Il eût été désirable aussi qu'en recourant quelquefois à la langue technique, l'écrivain n'en employât les termes qu'après un examen plus attentif de la signification qu'ils comportent. Qu'est-ce, par exemple, que « le mélange de lumière et de clair-obscur » qu'il admire dans l'*Aurore* du Guerchin, sinon quelque chose d'assez voisin d'un non-sens ou un pléonasme? Le mot *clair-obscur* exprime l'effet produit par la lumière en éclairant les surfaces qu'elle frappe et en laissant dans l'ombre celles qu'elle ne frappe pas. L'imitation du clair-obscur est, à proprement parler, l'imitation de la distribution même de la lumière. Comment dès lors cette lumière distribuée pourrait-elle, ainsi que le dit M. Taine, être « mélangée de lumière? »

dans la partie du livre consacrée à la Toscane, qu'à l'état d'exceptions trop rares, de véritables accidents. Ce qu'on y rencontre presque à chaque page, ce sont les témoignages d'une indifférence préconçue, d'un éloignement systématique pour la plupart des œuvres qui se succèdent jusque vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, en regard d'hommages souvent bien imprudemment rendus à la beauté d'œuvres plus modernes. Pas un mot de ces sculpteurs formés à l'école ou groupés autour de Donatello, dont les travaux, florentins par excellence, expriment si nettement les inclinations, les coutumes, le génie même de l'art national à son meilleur moment; pas un mot non plus de tant de peintres *quattrocentisti* dont le goût délicat et la fine manière achèvent de faire pressentir la venue prochaine de Léonard; et, même parmi les contemporains de celui-ci, quelle maigre part M. Taine ne craint-il pas de faire à des hommes tels qu'Andrea del Sarto et fra Bartolommeo! Était-ce donc assez d'accorder en passant l'aumône de quelques lignes à deux des plus grands maîtres dont se glorifie l'Italie, et, lorsqu'on trouve le temps de vanter « les nobles formes, les chairs vivantes, » retracées sur les voûtes du palais Pitti par les peintres les plus emphatiques de la décadence, d'où vient qu'on n'ait ni une minute ni une parole pour les fresques du *Scalzo*, par exemple, ou pour la *Vierge glorieuse* des Offices?

Je me trompe : les prédilections esthétiques et la doctrine que résume le *Voyage en Italie* une fois constatées, rien de moins surprenant que ces omissions, rien de plus naturel au fond que ces apparentes injustices. Comment une confiance aussi parfaite dans l'éloquence des muscles et de l'épiderme, comment une admiration aussi intraitable pour « les nudités lumineuses, » pour « les rondeurs » et « la pulpe frémissante des chairs épanouies, » se concilierait-elle avec l'estime pour des beautés d'un ordre tout contraire? Le moyen, quand on loue Sodoma d'avoir donné à son *Christ flagellé* un « superbe torse nu de gladiateur antique, » d'attacher ensuite beaucoup de prix à tel *Baptême de Jésus*, peint par le Pérugin? Il est tout simple que M. Taine, ne retrouvant rien ici des formes d'un athlète, ne veuille et ne puisse plus voir dans la figure principale que celle d'un « séminariste tendre qui, pour la première fois, sort de chez son oncle le bon curé, n'a jamais levé les yeux sur une femme et reçoit l'hostie tous les matins en servant la messe. » Cela est simple, avons-nous dit, mais en même temps cela est fâcheux, en dehors ou au delà des questions purement pittoresques, et tout en s'expliquant la partialité de la critique dans l'appréciation de certains talents, on pourrait au moins lui souhaiter sous d'autres rapports plus de mesure et de bon goût.

Faut-il conclure de ce qui précède que, pendant son séjour dans les villes de l'Ombrie et de la Toscane, M. Taine ne rencontre aucune œuvre complètement à son gré, qu'il n'ait pour toutes celles qui se succèdent devant ses yeux que des rigueurs ou de l'indifférence ? Il n'en va pas ainsi, au moins, à Florence où certains morceaux d'un mérite considérable à la vérité le dédommagent par moments des mécontentements ou des déceptions qu'il vient d'éprouver. Seulement, le vieil art florentin n'est pour rien dans cette satisfaction exceptionnelle. L'art d'une autre époque et d'un autre pays en fait les frais, et de même que M. Taine, à Rome, admirait les tableaux de Rubens, voire une *Sainte Catherine* de Murillo, bien plus volontiers que les fresques des *Stanze*, — de même, dans la patrie de Giotto et des siens, de Léonard et de ses prédécesseurs immédiats, ce qu'il sent le mieux, ce qu'il préfère, ce sont les œuvres de l'art vénitien. Aussi avec quel empressement il les recherche, avec quelle complaisance il les décrit ! Quelle différence entre les paroles d'estime, mais d'estime contrainte sinon ennuyée, qui traduisent ses impressions en face des monuments les plus inévitables de la peinture religieuse, et le langage dont il se sert pour nous recommander telle scène ou telle figure vénitienne familièrement profane, telle *Vénus* de Titien qui n'a de mythologique que le nom ! Toutes ces Madones en méditation auprès de l'Enfant-Dieu ou invariablement entourées de saints personnages, tous ces apôtres, ces fondateurs d'ordres, ces martyrs dont les images peuplent les églises ou s'alignent sur les murs des cloîtres, ne sauraient offrir un bien vif intérêt à des regards médiocrement épris de la peinture *idéaliste* et des intentions qu'elle exprime. Mais que, dans un musée, apparaisse « une simple courtisane bornée et forte, étendue sur le dos et caressant un petit amour nu comme elle avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend, » que « nue sur un lit blanc, » c'est-à-dire, comme la *Vénus* de la Tribune, « parée et prête, » une prétendue déesse représente « la plus attrayante maîtresse qu'un patricien puisse servir le soir, comme une fête, à la sensualité exquise de ses regards expérimentés, » — ceci devient grave, et l'auteur du *Voyage en Italie* n'a garde en pareil cas ni de plaindre son temps, ni de marchander les éloges. Qu'est-ce donc, lorsque, au lieu de guetter à Florence quelques rares occasions, il voit, à Venise même, les témoignages se multiplier dans le sens de ses prédilections et fournir à son enthousiasme un aliment de tous les instants !

Les pages consacrées par M. Taine à l'école vénitienne sont peut-être, de tout le livre, celles qui contiennent, sur le mérite intrinsèque

ou relatif des œuvres, le plus de vivacités paradoxales et de méprises bruyantes. Et cependant, si agressives qu'elles puissent paraître, ces erreurs laissent dans l'esprit du lecteur une impression de froide surprise plus encore qu'elles ne tentent et n'irritent la contradiction. Le moyen de se fâcher beaucoup contre un juge assez courageux pour refuser à Jean Bellin une place parmi « les maîtres » et au *Martyre de saint Pierre le dominicain*, de Titien, une mention; assez confiant, d'autre part, pour nous avouer qu'à ses yeux Tintoret est le plus grand des peintres, qu'« aucune peinture ne surpasse et peut-être n'égale le *saint Marc* de l'Académie », qu'enfin tous les monuments de l'Italie, y compris apparemment le Vatican, ne possèdent rien d'aussi digne d'admiration, d'aussi glorieux pour l'art national et pour l'imagination humaine, que les décorations pittoresques de la *scuola di san Rocco*? Au lieu de discuter de pareils arrêts, on les enregistre et cela suffit pour en faire justice; au lieu de s'élever contre ces opinions malencontreuses, on se contente d'en souligner l'expression, tout en regrettant pour M. Taine qu'il ait ainsi compromis son crédit dans des travaux auxquels il n'était évidemment préparé ni par une pratique assez familière des idées et des choses, ni, avant tout, par ce goût instinctif qui peut, jusqu'à un certain point, suppléer à l'expérience.

Le talent littéraire, même le plus souple et le plus brillant, n'est pas propre à tous les offices. Parce qu'on a fait acte d'écrivain habile, il ne s'ensuit pas qu'on soit en mesure d'enseigner l'esthétique ou de critiquer les œuvres de l'art, pas plus qu'un artiste ne pourra, du jour au lendemain, traiter des questions étrangères à son métier. Que dirait-on d'un peintre ou d'un sculpteur qui, sans études préalables, sans apprentissage spécial, s'aviserait de tenir école d'économie politique ou de disserter sur les belles-lettres? La prétention de ceux qui, s'autorisant seulement des occasions, prennent la plume ou la parole pour nous entretenir des beaux-arts et de leurs produits, n'est, en réalité, ni mieux fondée, ni plus légitime. Quoi de moins rare pourtant, quoi de plus généralement admis comme un droit? Par quelle singulière exception la compétence personnelle qu'on exige partout ailleurs cesse-t-elle, en matière de critique pittoresque, d'être tenue pour indispensable, et semble-t-on s'accommoder sur ce point d'une juridiction sans garantie? On sait quels juges et quels jugements l'art contemporain suscite trop souvent, particulièrement à l'époque des salons : l'art ancien, pour être mieux préservé d'ordinaire, ne demeure pas toujours à l'abri des usurpations et des coups de main. Passe encore si les choses n'allaient pas au delà de quelques atteintes accidentelles, au delà de quelques espiè-

gleries d'honnête homme en gaieté, comme le président de Brosses, qualifiant lestement Giotto de « barbouilleur », sans donner d'ailleurs ses raisons et sans songer à convertir personne. Chez ceux qui de nos jours commettent des méprises analogues, l'intention est tout autrement ambitieuse et l'erreur, au fond, plus hautaine. En s'aventurant, à propos des maîtres, dans les éloges ou dans le blâme, on ne vise pas à moins qu'à une réforme de l'opinion; dès les premiers pas sur le terrain de l'art, on entend bien, non-seulement se passer de guide, mais encore servir de guide à autrui. Toutefois, comme la bonne volonté ne suffit pas pour fonder une nouvelle tradition pittoresque ou pour acquérir d'emblée certaines connaissances techniques, on évite autant qu'on peut d'aborder, dans l'examen des œuvres de la peinture, ce qui intéresse la peinture proprement dite. On se garde, de peur d'accident, d'insister sur les qualités ou les imperfections du dessin et du coloris, du clair-obscur et du modelé; on se sert de tout cela comme d'un prétexte pour parcourir une échelle d'idées en rapport indirect avec le sujet, pour vocaliser en quelque sorte des généralités historiques ou littéraires qu'on fait mine ensuite de condenser scientifiquement et de réduire tant bien que mal à l'état de système esthétique.

Un des torts du nouveau *Voyage en Italie* est de tendre à remplacer l'analyse des talents et des sentiments personnels qu'ils expriment par cette méthode plus synthétique que de raison, ou plutôt par ces appréciations détournées. « Quand on veut, dit M. Taine, comprendre un art il faut regarder l'âme du public auquel il s'adressait. » Oui, mais l'âme qui créait mérite bien aussi, et surtout, qu'on la regarde. Les confidences qu'elle nous fait à travers les siècles, le langage qu'elle nous tient, la manière dont elle nous instruit de ses passions ou de ses croyances, tout cela a quelque chose en soi d'assez intelligible, d'assez indépendant du temps, d'assez humain pour nous intéresser, si cette âme est belle, pour nous laisser indifférents, si elle est vulgaire. Ai-je besoin de connaître d'abord la vie que l'on menait à Rome sous Jules II et sous Léon X pour être subjugué par le prodigieux génie de Michel-Ange ou touché jusqu'au plus profond de mon cœur par la bienfaisance incomparable du génie de Raphaël? Le mérite médiocre, au contraire, d'un peintre comme Zuccherò ou d'un sculpteur comme Benvenuto Cellini, ne me paraîtra-t-il tel qu'autant que j'aurai lu d'un bout à l'autre les histoires de l'époque et les mémoires? Il m'aura suffi, pour savoir à quoi m'en tenir sur la valeur de ces deux talents, de regarder, à Florence, les peintures de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, et, à Paris, la *Nymphe de Fontainebleau*. M. Taine ne l'entend pas ainsi. Il ne veut pas que la critique de

l'œuvre individuelle prenne le pas sur l'étude des faits généraux et que l'émotion précède l'érudition. Disciple et imitateur de Stendhal, en cela comme en bien d'autres choses, il fait aux rapprochements historiques et aux traits de mœurs une part si large, que la place lui manque ensuite pour nous donner sur les monuments de l'art eux-mêmes des indications suffisantes ; il examine si longtemps et de si près les idées écrites dans les livres, qu'il n'apporte plus, en face des idées figurées sur le mur ou sur la toile, qu'une attention fatiguée et une force de regard incertaine. De là, à côté de tels aperçus plus ou moins neufs, de tels renseignements diversement curieux sur l'état de la civilisation italienne au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, plus d'un jugement superficiel ou injuste, là où la peinture et les peintres sont seuls en question. De même qu'après s'être complu dans les considérations philosophiques ou politiques et dans les anecdotes, Stendhal en vient, devant les travaux des *quattrocentisti*, à ne constater partout qu'un « air de maigreur et de malheur », ou, par un fâcheux excès de réserve, à ne pas oser « décider entre le *Pâris* de Canova et le *Moïse* de Michel-Ange<sup>1</sup> ». — M. Taine, étourdi en quelque sorte par les fumées de l'érudition et de la littérature, trébuche dans le domaine de l'art et distribue un peu à l'aventure son enthousiasme et son dédain. Qu'importe, après tout ? Pour ceux qui ont pu apprécier de leurs yeux les objets et les talents en cause, nous doutons fort que le *Voyage en Italie* réussisse à ébranler leurs convictions. Quant aux autres, lors même qu'ils seraient un moment séduits par les formes et les qualités littéraires de l'ouvrage, nous ne pensons guère qu'ils soient plus facilement conquis aux opinions dont il est l'expression, ou plutôt que ces opinions, si souvent contradictoires, leur permettent d'en discerner au juste le principe et d'en déduire exactement les conséquences. Le plus probable est qu'ils sortiront de cette lecture comme M. Taine se représente lui-même sortant un jour de la Trinité-des-Monts, « avec une quantité de demi-idées ou de commencements d'idées qui

1. *Histoire de la peinture en Italie*, par de Stendhal (Henri Beyle), ch. CLVI et CIV. Il serait facile de signaler dans ce livre, — un des plus prétentieux et des plus faux qui existent sur la matière, — bien d'autres réflexions critiques de la même force, témoin le jugement suivant : « Guido Reni portera la beauté au point le plus élevé où elle ait peut-être paru parmi les hommes. » — Ou bien cette sentence sur le vice des idées chrétiennes au point de vue pittoresque : « Quand les sujets donnés par le christianisme ne sont pas odieux, ils sont du moins plats. Dans la *Transfiguration*, dans la *Communion de saint Jérôme*, dans le *Martyre de saint Pierre*, dans le *Martyre de sainte Agnès*, je ne vois rien que de commun. Il n'y a jamais sacrifice de l'intérêt propre à quelque sentiment généreux. »

s'enchevêtrent, » s'embrouillent, se combattent et se démentent, avec un grand désir de remettre au plus tôt le tout en ordre et une meilleure envie que jamais de voir clair.

Dira-t-on que, puisqu'il s'agit d'un livre si peu dangereux en réalité pour la gloire des maîtres, il n'était pas besoin d'en signaler fort au long les défauts, et d'insister autant que nous l'avons fait sur des erreurs ou des hardiesses qui, de notre propre aveu, portent leur condamnation avec elles? A ne considérer que les rigueurs de l'écrivain envers certains chefs-d'œuvre et son extrême bienveillance pour des travaux infiniment moins méritoires, on aurait pu, il est vrai, se dispenser des développements et des commentaires. Quelques mots de désapprobation, quelques citations surtout auraient suffi. Par malheur, il y a ici beaucoup plus que ces blâmes innocents et que ces admirations imprévues. Il y a un effort pour déplacer et réduire les conditions de l'art lui-même, pour en matérialiser l'esprit, pour en dénaturer la fonction; il y a je ne sais quelle ambition de nous convaincre de l'inanité de l'idéal, de supprimer partout ce qui se sent pour y substituer ce qui se voit, ce qui se touche, de remplacer l'image du beau par l'effigie du réel, l'âme par le corps, l'homme par « l'animal humain <sup>4</sup>, » ou de déraciner, dans le champ de l'art comme ailleurs, ce « roseau pensant » dont a parlé Pascal, pour n'y laisser croître qu'une inerte « plante humaine, » empruntant toute sa beauté de la vie de ses fibres et toute sa raison d'être de ses dehors.

Eh! sans doute, on sait cela, cela est entendu de reste, la peinture n'a d'action et de vertu qu'à la condition de séduire et de persuader nos yeux par la vraisemblance des formes reproduites, par une imitation exacte des objets naturels; mais qui ne sait aussi qu'au point de vue de l'art ces objets ne comportent pas seulement la signification inhérente au fait même de leur existence, qu'ils recèlent encore une vie indépendante, en quelque sorte, de leurs apparences? C'est à l'artiste d'accepter celles-ci, non pas comme les manifestations d'un beau absolu et une fois exprimé,

4. Ce n'est pas seulement à propos de la représentation de l'homme par la peinture que M. Taine se complait dans un usage habituel de cette qualification. Quelque fréquent emploi qu'il en fasse là où il s'agit de l'art et de ses produits, il y recourt bien souvent encore pour marquer les caractères et définir le rôle de quiconque a un nom et une place dans la famille des civilisés. Bien plus, il n'est pas jusqu'à la civilisation elle-même qui n'ait son tour et ne subisse, aussi bien que l'individu, cette transformation métaphorique. « Une civilisation autre que la nôtre, lit-on à la fin d'un chapitre sur les *antiques*, c'est un autre animal. » Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie que dans la vie morale des peuples tout résulte, non de la diversité des sentiments ou des progrès de la raison, mais des différences de conformation et de la nature des appétits.

mais comme les symptômes et les signes d'un autre beau correspondant aux besoins de la pensée humaine, à ses facultés, à ses plus nobles aussi bien qu'à ses plus impérieux instincts. Prenons garde, en bannissant ou en laissant bannir l'idéal, de proscrire par cela même et de perdre l'idée vraie des choses. Si nous en venons à n'avoir plus, en face des œuvres de l'art, qu'une confiance matérialiste dans l'éloquence de la chair, si nous ne croyons plus qu'aux surfaces, que ferons-nous de ce que ces surfaces abritent, de ce que Dieu a logé sous ces os et sous ces muscles? Comment n'admettre que la moitié de ce qui est, comment se condamner à choisir entre deux éléments de vie également nécessaires, à ignorer ou à rejeter une vérité aussi essentielle, aussi certaine que la vérité palpable? Comment enfin, sans anéantir l'art, réduire la tâche de l'artiste à la besogne du mouleur ou à la fonction toute passive de l'appareil photographique?

Non, il ne suffit pas, pour que toutes les conditions de l'art soient remplies, de nous représenter, comme le veut M. Taine, « le beau corps bien portant, solidement et simplement peint dans une attitude qui manifeste la force et la perfection de sa structure. » Non, ce n'est pas « cela seul qu'il faut chercher. » Je défie que, même parmi les monuments les plus calmes de l'antiquité, on cite une œuvre vraiment belle n'exprimant rien de plus que cet épanouissement de la santé physique, rien au delà de cette perfection inanimée. Que sera-ce donc, à bien plus forte raison, si l'on interroge les œuvres écloses en Italie sous l'influence de la foi chrétienne? En Italie, où, depuis le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, l'autorité de l'expression morale se confirme à mesure que les maîtres se succèdent, et finit, sous le pinceau des plus grands d'entre eux, par se concilier avec l'expression achevée du beau extérieur! Et c'est ce progrès que l'on qualifie bravement de « déviation <sup>1</sup>, » c'est cette domination du sentiment sur le fait, de la pensée sur la main, qu'on ne craint pas de réprouver comme une usurpation, ou tout au moins de signaler comme un péril! M. Taine, pour étayer un aussi regrettable paradoxe, cherche des points d'appui là même où le secours lui fera le plus sûrement défaut, où tout tendra, au contraire, à condamner ses vœux et à ruiner ses théories. Nous l'avons vu, après un premier moment de mécontentement et de surprise, travailler à découvrir dans les

1. « Quel changement dans la civilisation humaine, quelle accélération... si ces restaurateurs de l'ancienne beauté » — il s'agit de Nicolas de Pise et de ses disciples — « avaient été livrés à eux-mêmes comme les anciens..., si la tradition mystique ne s'était pas rencontrée pour borner et faire dévier leur effort! »

travaux de Raphaël les preuves d'un goût exclusif pour la robuste vitalité du tronc et le bel emmanchement des membres; un autre jour, il s'armera du souvenir de ces croquis que Léonard traçait dans les rues de Milan d'après les hommes du peuple, pour attribuer au peintre de la *Cène* la simple intention de copier de son mieux sur le mur les mêmes modèles, le simple dessein de faire figurer autour d'une table, « des Italiens vigoureux que leurs passions vives portent à la mimique. » En revanche, — reproche bien inattendu, à coup sûr, et trop peu mérité par le graveur, — il accusera Morghen d'avoir, en traduisant la peinture du maître, raffiné sur le sens de celle-ci, d'avoir, par exemple, donné à la tête du Christ une expression « plus mélancolique et plus spiritualiste! » Et M. Taine ajoute : « Probablement, le tableau de Léonard était, comme ceux de Raphaël au Vatican, une peinture de la belle vie corporelle telle que l'entendait la Renaissance. » Probablement! Prudent adjectif qui, en rappelant les dégradations subies, sauvegarderait les intérêts de la cause que l'on a entrepris de soutenir, si, malgré tant de dommages matériels, ce qui a survécu de l'œuvre ne suffisait amplement pour faire justice d'une aussi commode hypothèse. Laissons donc l'auteur du *Voyage en Italie* à ses calculs rétrospectifs de probabilité devant la *Cène*, aussi bien qu'à la certitude qu'il puise dans l'examen des *Stanze* et des *Loges*. Ses efforts pour faire dire aux maîtres autre chose et moins que ce qu'ils ont dit ne prévaudront pas contre l'évidence.

Quant aux conseils implicites que contiennent ces interprétations des plus nobles monuments, des plus grands exemples du passé, quant à l'influence que la doctrine même de M. Taine et les principes de sa critique pourraient exercer sur les artistes contemporains, qu'il nous soit permis de dire que de ce côté non plus le danger n'est pas grand. Supposera-t-on, en effet, que dans notre pays, parmi les descendants de Poussin et de Lesueur, sous les regards de M. Ingres et au lendemain de la mort de Flandrin, beaucoup d'hommes se rencontreront pour répudier la meilleure part de leur héritage et les plus sûrs de leurs titres, pour abjurer cette foi dans la souveraineté de l'esprit, ce dévouement à la pensée qui depuis des siècles est le génie même de l'art national? Comment craindre que l'école française, que cette race de croyants s'il en fut au *par delà* en matière d'art, consente à se laisser gagner par les séductions du positivisme et se convertisse de gaieté de cœur à la religion du fait? Pour la préserver des tentations de cette espèce, les avis de la voix intérieure ne lui manqueront pas plus que les longues traditions. Français ou non d'ailleurs, tout artiste sait bien que le secret du talent ne consiste pas dans une abnégation aveugle, qu'il y a entre l'asservis-

sement du pinceau au réel et sa fidélité au vrai la même différence qu'entre l'exactitude du procès-verbal et l'ample justesse du langage historique ou poétique; qu'enfin l'image matérielle des objets n'est et ne saurait être qu'un moyen de nous apprendre ce que le peintre a senti à propos de ces modèles. Ce sont là des vérités si élémentaires, si banales, que nous osons à peine en recommander le souvenir, et qu'il a fallu, pour nous forcer à les répéter, l'étrange sérénité des affirmations contraires.

Est-ce tout? Avons-nous tout dit? Non certes, si nous nous étions proposé de relever chaque erreur de détail, chacune des omissions ou des contradictions que nous avons pu remarquer en lisant le *Voyage en Italie*. Notre dessein n'était pas celui-là. Nous avons voulu seulement indiquer quelque chose d'une théorie mauvaise et inacceptable à notre avis, d'une doctrine qui blesse nos sentiments les plus chers, nos croyances les mieux justifiées, nos admirations les plus vives. Cette doctrine, on peut la résumer dans les deux termes suivants :

1° Négation complète de l'inspiration personnelle, des facultés innées, de ce *mens divini*, en un mot, qui anime les élus de l'art, et d'où résultent les grandes œuvres, pour ne reconnaître à celles-ci d'autre origine que l'état général des esprits à un moment donné et l'influence fatale des mœurs environnantes.

2° En ce qui concerne l'objet de la peinture et le moyen pittoresque, négation non moins formelle de l'opportunité des efforts pour nous montrer ou nous faire pressentir autre chose que les dehors de l'être. Donc, pour les artistes, non-seulement le devoir de s'interdire dans la composition d'une scène les éléments dramatiques ou moraux, mais encore celui de supprimer dans la représentation de l'homme l'expression de la vie intérieure et de dérober l'âme sous la chair.

Veut-on de l'art à ce prix? Se résignera-t-on à ces sacrifices? Dieu nous garde de calomnier, même à notre insu, les intentions de l'écrivain dont nous avons essayé d'analyser le travail! Mais si ce travail tend par le fait à abroger les lois du beau, à humilier l'art devant le métier et l'esprit devant la matière, nous ne regretterons pas d'avoir appelé sur lui les sévérités de l'opinion, quelque justice qui lui soit due d'ailleurs et quelque talent qu'il atteste; car il y a quelque chose au-dessus de ce qui intéresse un homme : c'est la cause et l'intérêt de tous; quelque chose de plus respectable encore que le talent : c'est la vérité.

## SALON DE 1866 <sup>1</sup>

### X.



HEUREUX temps que le nôtre pour cette branche du journalisme qu'on appelle, faute d'un meilleur nom, « la critique d'art ! » Chaque jour nous délivre d'un préjugé ou nous affranchit d'un scrupule, et notre marche en devient plus facile, plus légère. Jusqu'ici, par exemple, on avait pu croire que pour parler d'une chose, pour en écrire surtout, il convenait de l'avoir un peu étudiée, de la connaître un peu : c'était une erreur. Et si cette erreur n'est pas absolument reconnue en matière de philosophie, de littérature ou de sciences, elle l'est au moins en matière d'art. Le premier venu, sans savoir le plus petit mot de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts du dessin, se propose, n'importe où, pour écrire d'emblée l'article *Salon*. On a ramassé quelques mots au hasard dans le langage des ateliers, on prend parti pour quelque paradoxe, on fait semblant d'avoir un système, on est imprimé vif, et, ce qui est pire, on a des lecteurs, souvent même beaucoup de lecteurs.

Relever toutes les bévues, toutes les étourderies auxquelles donne lieu le compte rendu des expositions annuelles, ce serait un travail de bénédictin que personne ne voudrait entreprendre. Mais parmi toutes les

<sup>1</sup> Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, page 497.

idées fausses qui s'écrivent avec tant de légèreté sur ces questions si intéressantes, pourtant, et si belles, il est des raisonnements spécieux qui valent au moins qu'on s'y arrête pour les combattre, bien qu'ils soient depuis longtemps réfutés par l'exemple des grands maîtres et condamnés par les lois du goût, ce qui revient à dire par le bon sens cultivé, épuré et affiné. Un de ces raisonnements consiste à dire que l'art, devant être l'expression pure et simple de la société, n'a rien de mieux à faire que de représenter ce qui est, de le représenter tel quel, et de se promener dans le monde présent comme un miroir qui en réfléchirait les formes vivantes ou inertes, les mœurs et les paysages, l'intérieur et l'extérieur, les hommes et les murailles, les personnes et les choses. En dehors de cette unique mission qu'il se donnerait d'imiter ce qu'il a sous les yeux, de copier ce qu'il rencontre, et d'être historique avant l'histoire, l'art ne serait rien. Quelques-uns même, conseillés par un patriotisme de clocher, voudraient que tout artiste fût exclusivement de son pays et le laissât voir ; que la peinture et la sculpture fussent locales ou tout au moins nationales, de sorte que chaque ouvrage eût le caractère de son époque, portât en lui la date de sa naissance et comme l'estampille de sa province.

Cette manière d'envisager la question n'est ni large, ni élevée, ni poétique, ni bien vraie au fond, ni bien neuve. Elle confine la peinture dans le relatif ; elle réduit le peintre au rôle d'imitateur ; elle ramène l'art aux faiblesses de son enfance ou le fait retomber dans sa décrépitude. Elle supprime de l'histoire toute cette période de brillante floraison et de jeunesse virile, où ont été créées les œuvres les plus grandes, les plus fameuses, les plus durables. Elle condamne l'artiste à rester dans les conditions inférieures du genre, du paysage et de l'histoire habillée. Elle méconnaît enfin sa plus haute destination qui est la liberté, car le peintre n'est pas seulement un secrétaire docile écrivant sous la dictée de la nature ; sa mission est de découvrir au sein du réel quelque chose de supérieur à la réalité, une beauté qui est au-dessus de la beauté vraie, comme l'a dit un ancien : *pulchritudinem quæ est suprâ veram*.

Sans doute la peinture peut briller à ce second rang, puisque l'école de Hollande tout entière y a produit ses petits chefs-d'œuvre. Mais quelque charmante, quelque précieuse qu'elle soit, cette école ne saurait être comparée à celles de Florence, de Milan, de Rome, de Venise. Paul Potter, Ruysdael, Terburg, Metsu, Van der Helst, Van de Velde, ont parlé avec une grâce ineffable le seul idiome de leur patrie. Mais Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrège ont parlé une langue qui ne saurait vieillir, la langue impérissable du genre humain. Et celui

qui, parmi les Hollandais a été plus grand que les autres, ne l'a été justement que parce qu'il a eu assez de génie pour voir l'humanité dans un homme, pour saisir les traits généraux, les traits essentiels de la nature humaine, pour peindre toute la charité évangélique dans l'action du Samaritain qui relève un blessé, toute la tendresse paternelle dans l'élan d'un père qui retrouve son fils prodigue et malheureux, toutes les populations de tous les siècles dans celle qui demande à grands cris la mort de Jésus. Ses figures, ses héros, ses portraits même sont animés du souffle de l'âme universelle. Il en efface les contours pour les mieux plonger dans l'air que respirent les autres hommes ; il généralise enfin dans toute la force, dans toute la noblesse du mot... Mais Rembrandt est unique en Hollande. En dehors de lui, l'école hollandaise est allée souvent terre à terre ; si elle a eu le charme de l'intimité, elle en a eu l'étroitesse, et ce qui constitue son originalité profonde est en même temps ce qui cause sa faiblesse et la subordonne. Elle a peint des Hollandais, mais non pas l'homme ; elle a représenté tel bois, tel canal, tel paysage, mais non point, comme Claude Lorrain, par exemple, la sublime abstraction du paysage éternel et de l'éternelle nature.

## XI.

Au lieu de dire à un peintre : « Soyez de votre temps, » j'aimerais mieux lui dire : « Soyez, si vous le pouvez, de tous les temps, afin que vos œuvres soient toujours comprises. » Est-ce que Michel-Ange a représenté l'esprit de son siècle ? Est-ce que la voûte de la chapelle Sixtine et le Jugement dernier portent les dates de 1511 et de 1541 ? Est-ce que les Sibylles et les Prophètes nous donnent une idée de la façon dont les tailleurs et les couturières de Rome coupaient les robes et les manteaux ? Est-ce que ces créations étonnantes nous apprennent quelque chose de l'esprit qui régnait à la cour du Vatican, sous les pontificats de Jules II et de Paul III ? Est-ce que la *Cène* de Léonard a quelque rapport avec les mœurs milanaises sous le gouvernement de Louis le More ? Est-ce que l'*École d'Athènes* est un document pour servir à l'histoire du xvi<sup>e</sup> siècle italien ? Quel est donc l'observateur assez clairvoyant pour découvrir dans ces chefs-d'œuvre du génie humain des renseignements sur le climat, le sol, la race, les coutumes et les costumes indigènes ? N'est-il pas évident, d'ailleurs, que si la peinture est la révélation historique d'une certaine époque et d'une société donnée, comme le pensent quelques écrivains à la suite de M. Taine, cette révélation serait bien trompeuse,

vu les énormes différences qui séparent tous les grands maîtres? De ce que Michel-Ange est toujours fier et même farouche, en concluons-nous que l'Italie contemporaine était farouche et fière, alors que cette même Italie, sur le même point, en cette même Rome, en ce même Vatican, nous apparaît d'une grandeur si douce et si mesurée sous les formes inventées par Raphaël? Eh! que deviendrait la personnalité du génie dans un pareil système?

Que tous les artistes aient été plus ou moins de leur temps, qu'ils aient plus ou moins obéi à l'influence du milieu où ils ont vécu, cela va de soi, et il est impossible qu'il en soit autrement. Autant vaudrait dire qu'un homme qui est né sous tel climat n'a pu être soumis à un autre degré de froid ou de chaud que ses compatriotes. Mais il n'en est pas de la température morale absolument comme de la température atmosphérique. Les âmes ont une faculté que n'ont pas les corps, celle d'échapper à l'action des milieux et de s'élever au-dessus des couches les plus subtiles de l'air, pour apercevoir le monde invisible et pénétrer dans le monde impénétrable. Les artistes, en particulier, ont cette supériorité sur les autres hommes, qu'ils sont à la fois plus capables de généralisation et plus personnels. Ils ont à plus haute dose ce qu'il y a d'original dans l'individu et ce qu'il y a de permanent dans l'espèce. Mais cela n'est vrai que des grands artistes, de ceux qui créent leur pensée et nous imposent leur sentiment. Les autres sont au contraire des natures impressionnables qui traduisent la pensée et le sentiment de leur temps et en trouvent l'expression plastique, la forme. Ceux-ci sont des artistes essentiellement nationaux. Ils ont du caractère s'il y en a dans le moment et dans le milieu où ils vivent. La peinture espagnole, par exemple, a beaucoup de caractère parce qu'elle est espagnole au premier chef, et que l'Espagne a toujours eu son cachet. Au contraire, l'art grec, à l'apogée de sa splendeur, sous le gouvernement de Périclès, a peu de caractère, précisément parce qu'il possède la beauté générique, la beauté suprême.

Ainsi, toutes les fois que le relatif domine dans un art, c'est-à-dire la physionomie indigène, nationale, frappée fortement à l'empreinte des temps et des lieux, cet art est intéressant, mais il reste inférieur. L'art n'est grand, il n'est souverain que lorsqu'il s'approche de l'inconditionnel, de l'absolu, lorsqu'il porte les marques typiques, admirables pour tous les peuples et pour tous les siècles. C'est là ce qui fait la grandeur toujours croissante des Phidias et des Raphaël.

## XII.

On le voit, ce n'est pas sans raison que la critique établit une distinction entre les peintres de genre et les peintres de style. Loin d'être arbitraire, cette distinction, contre laquelle on voudrait s'élever aujourd'hui, est indispensable, et nous devons la maintenir sous peine d'habituer les esprits à prendre le moins pour le plus, en confondant ce qui est piquant et curieux avec ce qui est noble et grand.

Le curieux et le piquant ont été explorés dans l'école française depuis trente ou quarante ans de manière à nous lasser, à la fin, après nous avoir surpris et enchantés. Il y eut un moment où c'était un délice de regarder comment courait une patrouille turque, accoutrée de ses hardes orientales; quelle physionomie avait un palikare avec sa veste soutachée et sa fustanelle. On prenait plaisir à voir trotter des chameaux dans les rues du Caire, avec d'autres ânes que ceux de l'Écriture, à voir des chevaux du Parthénon, descendus de leur frise, porter des musulmans en caravane. Toute notre peinture fut rajeunie à souhait par une exhibition de personnages, d'habillements et de costumes exotiques. Les moissonneurs et les brigands de Léopold Robert, les Transtévérins de Bodinier et de Schnetz, les Arabes de Decamps, les Bédouins de Vernet, les Marocains de Delacroix, vinrent, pour un temps et avec bonheur, renouveler le personnel de la troupe.

Sans même aller si loin, les frères Leleux, Hédouin, Fortin, Le Gentile découvrirent des étrangers en France et trouvèrent moyen de nous attirer, de nous étonner en faisant revivre dans leurs tableaux les allures et les mœurs provinciales des Béarnais et des bas Bretons. Cependant, la curiosité de ces spectacles inattendus fut bien vite épuisée; quelques-uns, il est vrai, comme Charles Marchal et Brion, l'ont un instant ravivée en exploitant l'Alsace avec l'esprit pittoresque et avec cette apparente naïveté qui est le dernier mot de la rouerie. Mais le Parisien, quand on lui montre des peintures ethnographiques, commence à prononcer son mot terrible : *connu* ! Aussi bien, quelle que soit la singularité d'un costume, on n'est pas longtemps à s'y habituer quand il n'est pas choisi pour donner un attrait de plus à quelque sentiment humain. La simple défroque de tel ou tel peuple amuse l'œil tant que le nouveau n'en a pas vieilli; mais il n'est que l'âme du peintre pour intéresser toujours la nôtre.

Personne ne passe indifférent devant la jeune Alsacienne de M. Marchal. Seule dans sa chambrette, elle sent venir par la fenêtre



LE PRINTEMPS, PAR M. MARCHAL.

du jardin les premiers effluves du printemps, regarde au dedans d'elle-même et songe vaguement à ce qu'elle ignore. Je crois me souvenir que ce tableau renfermait d'abord un détail significatif qui n'y est plus ; c'était un couple de pigeons se becquetant, symbole parfaitement inutile à l'intelligence du poème. M. Marchal, en homme d'esprit, a supprimé ce détail et on n'en devine pas moins son intention, si finement avouée, d'ailleurs, dans l'attitude de la jeune fille, dans son air rêveur, dans l'expression indéfinissable de son frais visage, deux fois blond et deux fois charmant.

### XIII.

C'est une exquise convenance que d'approprier l'exécution à la pensée, de n'avoir pas toujours la même touche, le même faire pour tous les sujets, d'être, quand il le faut, délicat, peu chargé de couleurs et de pâte. Cette convenance a été sentie à merveille par M. Marchal, elle l'a été aussi par M. Vautier dans un tableau excellent qui a été honoré d'une médaille, et qui est exécuté comme il est conçu, avec âme. *Après l'ensevelissement*, tel est le titre du tableau. La scène se passe dans le canton de Berne. C'est un repas de funérailles comme il s'en fait encore en France dans quelques provinces, et si les costumes suisses, curieux pour nous, y ajoutent quelque chose de cet intérêt optique dont nous parlions tout à l'heure, il n'en est pas moins vrai que la valeur de l'ouvrage est tout entière dans le sentiment des figures, dans l'expression variée des physionomies. Pas une nuance de la tristesse n'y manque. Ici la douleur est abandonnée, là elle est contenue. L'enfant pleure tout de bon et à chaudes larmes ; la fillette est consternée ; la servante, jeune et grosse réjouie, laisse percer naïvement son retour à l'indifférence et même le sourire involontaire de ses pommettes saillantes et rouges. Les femmes âgées sont sérieuses ; il en est qui ont senti se rouvrir dans leur cœur d'anciennes blessures. Une des plus vieilles trempe son biscuit avec calme : « chose effroyable et qui peut être vraie, dit Joubert, les vieillards aiment à survivre. » Tout ce petit drame est parfaitement observé, présenté avec mesure, peint à ravir, je veux dire peint avec cette fermeté discrète qui, sans attirer l'attention sur le rendu de la vaisselle, sur le poli d'un cuivre, met en relief ce qui est toujours intéressant pour l'homme, les passions humaines.

## XIV.

Nous parlions de ce tableau avec un artiste des plus connus, qui excelle aux marines et aux peintures anecdotiques, et nous lui disions : « Voilà deux morceaux bien différents entre eux, celui de M. Vautier et la *Ménagerie* de M. Meyerheim : n'admirez-vous pas que ce soient deux étrangers qui l'aient emporté cette fois sur vous autres Français, dans un genre où il faut de l'esprit, du tact, du sentiment, de l'observation, toutes qualités qui justement sont les vôtres ? — C'est vrai, nous dit-il, Vautier et Meyerheim ont exposé là deux petits ouvrages qui sont de premier choix l'un et l'autre. Vautier a plus de délicatesse et d'élévation que Meyerheim : Meyerheim est plus peintre que Vautier. »

L'appréciation est fort juste. Mais voyez un peu ce que signifie le mot *peintre* dans la bouche de mon interlocuteur. Il signifie que la peinture de Meyerheim est plus solide, plus généreuse, plus empâtée ; qu'elle exprime mieux la diversité des substances, la nature des surfaces ; qu'elle est plus corsée, plus imitative, et, en effet, c'est bien là ce qui distingue son exécution. Serrée et nourrie, elle dit à merveille la variété des pelages et des plumages, le poil du lion, le poil du chameau, le duvet rosé du pélican et son bec dur, et la peau lisse du serpent énorme que manie avec tant d'aisance le montreur de bêtes. Comme elle est amusante, prise sur le vif, personnelle et typique tout à la fois, la physionomie de ce cornac impayable, qui, avant de crier sa réclame, a déposé son fouet dans sa botte molle ! Quelle individualité unique et profondément scrutée, en chacune de ces têtes allemandes, que l'on croit avoir déjà vues, tant elles sont vraies, et qui cependant vous saisissent par leur nouveauté, tant elles sont singulières ! Quelle habileté à rendre le demi-jour qui règne sous la grosse toile du hangar ambulant, toiture transparente qui, çà et là crevée, laisse apercevoir un bout de ciel, un bout de soleil !

Il est bien difficile, en vérité, de mieux voir et de mieux peindre, de mettre plus d'esprit dans le maniement du pinceau, dans les accents de la touche. C'est tout le piquant d'un tableau de Knauss, avec une exécution plus substantielle et plus énergique. Meyerheim, encore une fois, plus peintre que Knauss, est aussi « plus peintre que Vautier ; » j'en reviens au dire de notre ami, parce qu'il est digne d'attention et significatif. Depuis environ trente ans, on n'est *peintre* qu'à la condition de ne pas ménager la pâte, de n'être pas mince, inconsistant, fluide et

vitreux, comme Guérin et Girodet, de montrer l'épaisseur des matières colorantes et le luxe de la palette. On attache une telle importance au matériel de l'art que l'on a fait de *pâteux* le synonyme de peintre. Henry Monnier me disait un jour avec sa fine malice, cachée sous l'air important et majestueux qui sied à monsieur Prudhomme : « Savez-vous, *Monsieur*, qu'il n'y a guère que vingt-cinq ans *que nous sommes pâteux !* »

Par un esprit de réaction, d'ailleurs légitime, contre la peinture lisse et pauvre, on s'est habitué à vouloir toujours et en toutes choses, ce qui n'est désirable et rigoureusement exigible que dans les sujets de genre, de paysage et de nature morte. J'estime que Louis David, peignant le *Portrait du Pape*, et M. Ingres peignant la *Source*, ont fait acte de peintres, et toutefois, quelle différence entre leurs couches de couleurs légères, leurs ombres frottées, leur manière sobre, expressive à peu de frais, et le juteux matérialisme de la peinture actuelle ! De tout cela, qu'il nous soit permis de tirer une conclusion qui peut-être ne sera pas inutile. L'exécution d'un tableau doit varier selon le sujet. Plus la pensée s'élève, moins la palette se fait sentir : au contraire, à mesure que l'on se rapproche de la nature extérieure et palpable, la touche veut plus de solidité, plus de corps. La *Ménagerie* de Meyerheim exécutée avec le pinceau de M. Ingres serait insipide, impossible ; de même que le ravissant *Portrait de madame C...*, par M. Jalabert, s'il était peint dans la pâte, perdrait sa délicatesse touchante et sa grâce. J'en demande pardon à l'habile artiste qui me disait : « Meyerheim est plus peintre que Vautier, » il aurait dû dire, je crois, Meyerheim a traité un sujet qui demandait plus de peinture, parce qu'il en faut plus, en effet, pour rendre sensible le plumage d'un pélican ou le poil d'un lion, que pour accuser une nuance de douleur dans les traits d'une jeune femme.

## XV.

Les Hollandais, qui ont été les maîtres préférés de l'école moderne, et desquels procèdent nos peintres de genre et nos paysagistes, ont été beaucoup plus variés dans leur exécution que ne le sont leurs descendants. Ils ne peignaient pas toutes choses en pleine pâte, comme l'on fait si souvent aujourd'hui. Les nuages ambulants de Ruisdael, les nuages blancs et moutonnés de Karel Dujardin ne sont pas rendus par des épaisseurs qu'il aurait fallu ensuite amincir avec la lame de l'amas-sette ou du rasoir. Ostade, dans son *Marché aux poissons*, qui est au

Louvre, et où l'on voit des merlans et des limandes exposés sur des tables, à divers plans, s'est bien gardé d'exprimer avec de la pâte les surfaces que présentaient ces poissons luisants, ces tables mouillées. Il a poli sa peinture, et il en a effacé soigneusement jusqu'aux moindres aspérités, surtout pour ce qui devait paraître le plus éloigné du cadre.

Van Huysum, lorsqu'il a peint ses magnifiques bouquets de fleurs qui plongent dans un vase de marbre ou s'échappent d'un panier, ces bouquets au pied desquels il a placé un nid d'oiseau, une grenade entr'ouverte ou quelques noix, Van Huysum, dis-je, a constamment varié sa touche; il n'a pas employé autant de couleur pour traduire les pétales d'une rose ou les ailes d'un papillon, que pour peindre le rugueux de la noix, l'écorce de la grenade ou le nid moussu du chardonneret avec son fouillis de menues pailles et de brins d'herbes. Ces fines nuances, qui ne sont pas pour rien dans les prix énormes que l'on attache aux tableaux de Van Huysum, elles sont aujourd'hui dédaignées ou très-peu observées. Nos peintres font passer l'impression avant le rendu.

Voyez, par exemple, les *Fleurs d'automne* de Philippe Rousseau. C'est une merveille d'exécution; c'est une fête, j'allais dire une sérénade donnée aux regards; mais cette fête optique, il faut la considérer à six pas au moins, car de près la touche est grasse dans les clairs et trop également empâtée, parce que le peintre, voulant donner à son œuvre le plus possible d'éclat et de puissance, a compté sur les grumeaux saillants de la couleur pour accrocher la lumière naturelle au passage. Il en résulte, pour celui qui regarde le tableau à deux pas, une certaine rudesse de faire et d'aspect. Ces chrysanthèmes superbes, d'un jaune si riche, et dont l'or, en quelques-uns, tourne au vert, forment par leurs groupes, leurs bouquets, leurs allures, leurs saillies et leurs enfoncements, leur soleil et leurs ombres, un spectacle des plus réjouissants pour l'œil, un ensemble élégant et même fier, malgré la légère teinte de tristesse automnale qui annonce le déclin de la saison et la fin prochaine des dernières fleurs. Mais peut-être le morceau est-il ici trop subordonné au tableau. La peinture de ce qu'on appelle avec plus ou moins de justesse « la nature morte » veut à la fois le triomphe décidé de la masse et la ténuité exquise du détail.

## XVI.

Nous disions tout à l'heure que nos peintres se préoccupent de rendre l'impression avant tout. Le principe est excellent quand il s'agit de

produire un effet décoratif sur une grande échelle, et que l'harmonie doit s'obtenir à distance. Mais en un tableau de chevalet, il faut du soin, du fini, et plus il est petit, plus il en faut. L'artiste qui peint sommairement, en petit, se contredit lui-même d'une manière frappante, car pendant que la petitesse de son cadre m'invite à m'en approcher, la largeur de son exécution m'en éloigne. La contradiction est la même que si un homme vous faisait venir tout près de lui pour vous parler à voix haute. Les confidences se murmurent ou se disent, mais ne se crient point. Voilà pourquoi la finesse du pinceau est nécessaire dans les petits ouvrages, et l'ampleur dans les grands.

Personne ne saurait échapper à cette loi, pas même M. Corot, bien qu'il possède tout ce qui peut le faire absoudre de n'y avoir pas obéi. Grâce à l'ineffable poésie qu'il répand sur toutes ses œuvres, M. Corot jouit de toutes les libertés que l'on accorde aux poètes. Il lui est permis, à lui, ou du moins il lui est pardonné, de nous montrer au loin, dans la perspective des temps héroïques, les paysages que nous voyons de près. S'il représentait les sites de la banlieue, ceux que nous rencontrons chaque jour dans nos promenades *extrà muros*, sa peinture abrégée, sous-entendue pour ainsi dire, lavée par masses, que rehaussent seulement çà et là quelques touches de feuillé, serait d'une insuffisance choquante, intolérable même. Heureusement qu'il voyage toujours et nous transporte avec lui dans les contrées, non pas imaginaires, mais idéales de la fable, dans les pays où l'on aperçoit errer les ombres des demi-dieux, où s'agite le chœur des Muses, où dansent les satyres. On aime alors cette gaze mystérieuse et transparente dont il enveloppe la campagne, et sous laquelle s'éteignent les caprices de la végétation pour mieux laisser transpirer la grande âme de la nature.

Le *Soir*, la *Solitude* ne sont pas des paysages positivement imités de tel ou tel site. Ce sont des souvenirs vagues, mais sublimes, des évocations. Le poète, comme s'il eût vécu des milliers d'années, se rappelle les pays antiques, jadis parcourus, et dont il n'a conservé que les grandes lignes, les larges teintes et le caractère solennel ou mélancolique, riant ou grave. Il a vu ces paysages en Thrace ou en Thessalie, sur les rives du Pénée..., que sais-je? mais il y a si longtemps, qu'il ne lui en reste aucun détail au fond de la mémoire. Il nous dit seulement son impression, et ce qu'il y a d'admirable, il nous la communique tout entière, sans que nous regrettions les feuilles qui manquent à ses arbres, les accidents qui manquent à ses terrains, les aspérités ou les fissures qui manquent à ses rochers...

Voilà comment la poésie peut couvrir de son aile les erreurs du peintre



et les atténuer jusqu'à les rendre pardonnables. Voilà comment elle déjoue toutes nos belles spéculations, à nous autres pauvres critiques, à nous autres pédants!

## XVII.

Cependant, il faut tenir bon et ne pas abandonner les principes. Que deviendraient-ils, bon Dieu, si la critique les abandonnait?

Comme il arrive toujours, M. Corot a eu des imitateurs, qui, le voyant réussir, ont cru devoir s'arrêter aux harmonies de l'ébauche, et se contenter de « rendre l'impression, » c'est le grand mot dans un certain camp. Le tableau s'achève par la reculée du spectateur. Rembrandt, non plus, ne voulait point qu'on approchât de ses toiles, et il disait aux bourgeois d'Amsterdam que la peinture était malsaine. Mais Rembrandt, loin de simuler le fini, prenait, au contraire, de la peine pour cacher la peine qu'il avait prise. Il donnait une apparence de liberté, quelquefois de rudesse à des morceaux qui, par dessous, avaient été soigneusement préparés, et modelés scrupuleusement. Les peintres, à la suite de Corot, font justement l'inverse. Ce sont les antipodes de messieurs les naturalistes. Ils feignent l'exécution au moyen d'un froitis et de quelques rehauts piquants. Ils ont l'air d'avoir fini quand ils ne font que de commencer. De ce nombre est M. Nazon, qui ne laisse pas d'être charmant à sa manière, d'éblouir le spectateur en couvrant à peine sa toile, et de produire, avec peu, de brillants effets.

Puisque nous en sommes aux merveilles de la tricherie, nous parlerons de M. Fromentin, dont la *Tribu nomade* a eu les honneurs du grand salon et le privilège d'attirer l'élite des visiteurs. Des milliers d'Arabes sont en marche vers les pâturages du Tell; ils sont en ce moment dans les gorges des montagnes. On aperçoit, ou plutôt l'on croit apercevoir là-bas des femmes, des enfants, des vieillards avec les serviteurs de la tribu, et les nègres, avec les ânes, les moutons et les dromadaires, avec les chariots et les bagages, les tentes ployées, les coffres, les armes, les ustensiles de cuivre. Tout s'agite, tout roule, tout grouille dans le défilé, tandis que les chefs, à cheval, arrêtés à l'entrée de la gorge, donnent des ordres et surveillent la marche, dont ils formeront l'arrière-garde. Sur leurs riches montures, sur leurs chevaux blancs, brillent, comme des étincelles, quelques touches de lumière, piquées avec un art infini. Tous les tons que peut offrir la trame d'un cachemire sont employés ici, remués, vibrants et changeants, comme si le mouvement les faisait passer

à chaque instant de la lumière à la demi-teinte. On ne saurait plus habilement donner le change et présenter le mirage des choses réelles.—Imaginez un assortiment de toutes les couleurs : du damas citron, rayé de satin noir, avec des arabesques d'or sur le fond noir et des fleurs d'argent sur le fond citron ; tout un atouche en soie écarlate traversé de bandes couleur olive ; l'orangé à côté du violet, des roses croisés avec des bleus, des bleus tendres avec des verts froids ; puis des coussins mi-partis cerise et émeraude, des tapis de haute laine et de couleur plus grave, cramoisis, pourpres, grenats, tout cela marié avec cette fantaisie naturelle aux Orientaux, les seuls coloristes du monde. C'est le centre éclatant de la caravane.

—Voilà le tableau décrit et dessiné à la plume en encre de couleurs. Mais que le lecteur n'aille pas nous attribuer cette description : elle est du peintre lui-même ; elle est tirée de son beau livre : *Un été dans le Sahara*, chef-d'œuvre de peinture écrite. Ce n'est pas d'ailleurs que la *Tribu nomade* d'aujourd'hui soit justement celle que Fromentin décrivait il y a dix ans ; toutefois, il y a une telle ressemblance entre la page du livre et le tableau, que l'un est l'équivalent parfait de l'autre.

## XVIII.

L'équivalent ! c'est le mot que nous cherchions. Faire que la chose peinte vous procure la même impression que vous aurait procurée la chose vue : voilà dans quels termes certains artistes se posent le problème, et ces artistes ne sont pas les moins distingués par l'intelligence. Mais avec une telle manière de comprendre l'art, on risque fort d'en rester aux à peu près, de sous-entendre l'exécution et d'altérer la monnaie du peintre, car enfin l'esprit n'est pas tout, non plus ; le métier a ses rigueurs. A supposer qu'un ensemble de taches heureuses produise un effet délicieux, encore faut-il que l'œil ait son compte, que le spectateur ne soit pas chargé de suppléer au vague des indications pittoresques, en achevant, par l'imagination, ce qu'on aura négligé de lui dire. Le mieux est d'abrégier sa besogne et que sa collaboration se réduise à deux choses : comprendre et admirer.

Il me souvient, à ce propos, qu'un jour me trouvant avec Troyon à la vente Patureau, comme je m'étais arrêté avec plaisir devant trois petits Wouwermans qui représentaient une halte de cavalerie, une marche d'armée et un paysage sablonneux, Troyon me dit : « Mon cher, ne me parlez pas de cela, *c'est infect*. — D'accord, lui dis-je, mais je vous sou-

haite de trouver acheteurs pour vos peintures aux prix où ces infections vont se vendre. » — Elles se vendirent, en effet, l'une dans l'autre, 92,700 francs, et furent adjugées, si j'ai bonne mémoire, à M. le surintendant des Beaux-Arts.

Notez que la vente eut lieu en présence de tout Paris et que nous sommes ici dans une ville où l'on n'est pas sans connaître un peu ce que peinture veut dire. Mais le mot de Troyon, — qui d'ailleurs, cela va de soi, ne doit pas être pris au pied de la lettre, — ce mot n'en reste pas moins comme un indice des tendances actuelles, comme le résumé d'une opinion qui se répand dans l'école, à savoir qu'il importe surtout de donner l'impression de la nature, et que feindre le fini vaut mieux que finir.

## XIX.

Si Meissonier, le père, avait exposé au Salon, — mais en bon père il s'est abstenu de concourir avec son fils, — le moindre de ses ouvrages nous fournirait un exemple de ce que nous entendons par finir, dans les petits tableaux. Finir, ce n'est pas être léché comme Denner, blaireauté comme Gérard Dov, émaillé comme Van der Werff : c'est, au contraire, corriger la fadeur d'un faire propre et précieux, par des touches faciles et vives qui réveillent les figures, varient la saveur des surfaces et accentuent inégalement les objets. Sous ce rapport, Meissonier est incomparable. Après avoir poli ses peintures, il y touche des facettes et il en fait des diamants. Moins maître que son père, M. Charles Meissonier méritait bien la médaille que le jury lui a décernée pour son charmant tableau de *Leusen et Rosine*, où il a mêlé si heureusement le souvenir de Metsu et celui de Pierre de Hooch.

L'absence de Meissonier père, si utile à son fils et au succès de M. Fichel, aura également servi à M. John Lewis Brown, qui, délivré d'un concurrent aussi redoutable, devient meilleur encore qu'il n'est, et passe au premier rang dans son genre, par son *École du cavalier*, peinture fine et précise, délicate et ferme, qui exprime nettement, sans tricherie aucune, les lignes et les plans, les formes et les tons, sur des figures de quelques centimètres.

Mais en fait de petits tableaux, il n'en est peut-être pas de plus parfait que la *Porte de la Mosquée*, où M. Gérôme nous montre une vingtaine de têtes coupées, avec un bourreau qui tient encore à la main son cimeterre, et un Turc (sans doute Kachef), qui fume paisiblement sa pipe en compagnie de ces têtes coupées, dont le spectacle paraît lui être familier



BAZAR DES TAPIS AU CAIRE, PAR M. MOUCHOT.

et même assez agréable. Nous ne demanderons pas à M. Gérôme pourquoi il a choisi dans les mœurs orientales un sujet qui manque de gaieté à ce point. Il peut y avoir une utilité morale à représenter de telles choses, rien n'étant plus propre à civiliser les hommes que l'image de leur barbarie. Ce qui est certain, c'est que personne n'aurait accusé avec plus de vérité et de finesse les caractères si curieux de ces têtes, vivantes ou mortes, la féroce bonhomie du fumeur, l'expression sanguinaire de l'exécuteur fataliste, et les affreuses grimaces que les masques des beys décapités ont conservées après la mort, les uns contractés par la frayeur, les autres souriant de rage, celui-ci empreint de bestialité, celui-là embelli par une noble résignation et imposant encore par son fier courage. Tout cela se passe sous un demi-jour officieux, pendant que le soleil torride de l'Égypte, tombant dans un péristyle qu'on aperçoit par la porte entr'ouverte de la mosquée, éclaire de ses rayons indifférents le théâtre de ces horreurs qu'il ignore.

## XX.

Il est singulier que l'éloquence de la lumière ait été inventée dans la brumeuse Hollande, par un Hollandais qui n'avait pas quitté son pays. Dans notre école, les effets prestigieux du clair-obscur n'ont commencé à paraître qu'à la suite de nos voyages en Orient, lorsque Decamps et Marilhat en revinrent avec du soleil plein leur boîte à couleurs. Mais à l'inverse de Rembrandt, qui enveloppe d'ombre un centre lumineux, les peintres qui ont vu l'Asie et l'Afrique y ont parfois observé sur nature des tableaux qui offrent un centre obscur environné de lumière. Ils ont transposé Rembrandt, comme dit Fromentin. Il est donc juste de reconnaître que les voyages ont accru les ressources de notre peinture, et que l'ethnographie peut avoir du bon, pourvu qu'on n'en abuse point jusqu'à remplacer le nu par le costume, et la draperie par la friperie.

Aujourd'hui les excursions en Orient ont créé une spécialité qui dispense des fortes études quantité d'artistes, et dans laquelle triomphe une peinture facile, qui trouve ses tableaux tout composés, son pittoresque tout fait. J'imagine que M. Louis Mouchot en entrant, au Caire, dans le *Bazar des tapis*, au moment où le soleil y pénètre par les intermittences des tentures suspendues pour l'intercepter, n'aura pas eu beaucoup de peine à saisir là un de ces charmants effets de clair-obscur où les figures elles-mêmes jouent le rôle de notes lumineuses et de notes sombres. Le velarium détendu, les poulies, les cordages, les tapis exhi-



MURAILLES DE JERUSALEM, PAR M. BERCHERE.

bés aux acheteurs, la richesse des vêtements et des marchandises, les accidents d'une architecture fruste, tout cela lui aura fourni un drame de lumière très-piquant et très-pittoresque. Il est vrai, dira-t-on, qu'il restait à la peindre, et ce n'est pas peu de chose quand il s'agit de s'en tirer aussi brillamment que M. Mouchot.

L'héritage illustre laissé par Decamps et par Marilhat s'est partagé entre plusieurs lieutenants auxquels nous devons, ou des scènes de mœurs très-intéressantes comme la *Noce arabe* de M. Théodore Frère, ou des paysages qui ont naturellement de la grandeur et du style, comme la *Mer morte* par M. Belly, et les *Murailles de Jérusalem* par M. Berchère, dont l'exécution cette fois a faibli. Ce n'est pas pour rien que ces contrées fameuses ont été travaillées par les miracles de la religion et de l'histoire. Il semble qu'avec l'aide de nos souvenirs, les terrains y aient conservé plus de caractère, que les silhouettes des montagnes et des arbres y soient plus solennelles, que les rivages y aient un aspect plus redoutable ou plus sinistre, et qu'une certaine couche de poésie y recouvre les pierres mêmes et les murailles.

Oui, c'est à nos yeux une peinture plus facile que celle qui se voue aux paysages exotiques, en ce sens qu'il est plus facile, en effet, de nous intéresser à des pays éloignés comme la Perse, si habilement exploitée par M. Pasini, ou à des pays connus seulement par des traditions augustes, comme l'Égypte et la Judée, que d'éveiller notre curiosité en nous montrant ce que nous voyons tous les jours. Si l'on ouvrait à Jérusalem une exposition de peinture, il est probable que les vues de notre banlieue y attireraient l'attention beaucoup plus que tel paysage représentant les environs de la ville sainte, fût-ce le jardin de Gethsémani. Quelle dose de talent ne faut-il pas à Daubigny, par exemple, pour nous tenir si longtemps en contemplation devant ces *Bords de l'Oise* ! Qui aurait dit que ce fleuve familier, ces simples bouquets d'arbres, cette nature sans mouvement et sans nom fourniraient matière à un paysage d'une beauté si attachante et si pénétrante ! Le philosophe antique, pauvre et content, portait avec lui toute sa fortune : le vrai paysagiste, inquiet et riche, porte en lui toute la nature. L'image du site le plus humble se transfigure tout à coup, s'idéalise, dès qu'elle est venue se peindre au fond de cette chambre obscure, qui est son âme.

Tandis que Daubigny, bien que des plus habiles à manier le pinceau, subordonne toujours l'exécution au sentiment, d'autres, tels que M. Hannotau, font passer avant tout l'excellence de la touche et la vérité positive. Il ne se peut rien de plus robuste, de plus solidement rendu que le *Soir à la Ferme*. C'est là une de ces peintures qui s'adressent, non pas au

LES  
MONTAGNES  
PAR  
M. SCHEUCH



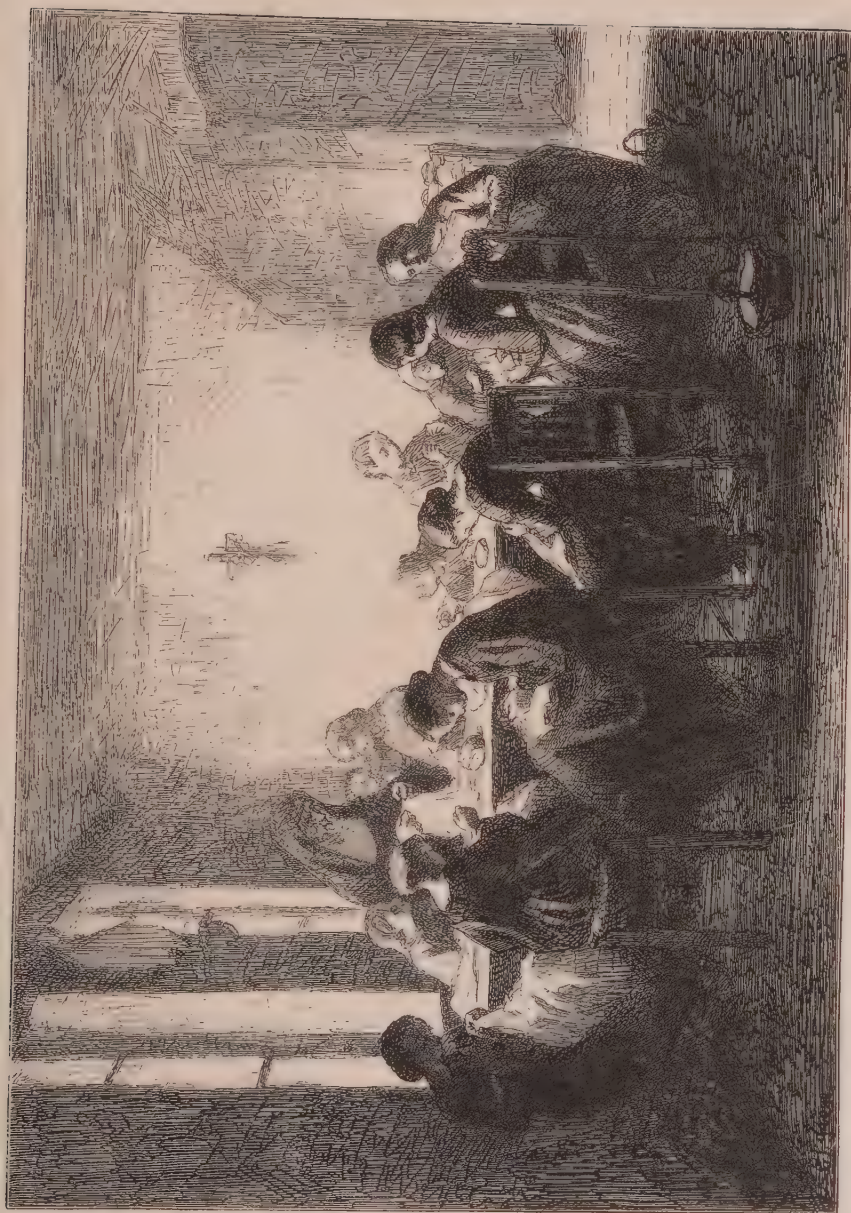
Schenck

SUR LES MONTAGNES, PAR M. SCHEUCH.

sentiment, mais à la sensation. Le peintre n'a pas été ému du spectacle qu'il a voulu traduire ; il en a été frappé : aussi en êtes-vous frappé, comme lui, et non pas ému. La même observation s'applique à la grande toile de M. Auguste Bonheur, le *Dormir*. Il y a une sorte de magie visuelle dans ce tableau, et si on le regardait de manière à l'isoler de son cadre, on se croirait à quelque distance d'un troupeau de bœufs sous la feuillée. L'intérieur de ce bois, où pénètre par les éclaircies une poussière de soleil, vous procure une sensation de fraîcheur et de bien-être. Les grandes vaches du premier plan ne paraissent pas suffisamment modelées et manquent un peu de rondeur ; mais à quinze pas, l'illusion se produit, la senteur des bois se dégage, l'on croit respirer aussi la saine odeur de l'étable. Les animaux et la nature agreste se marient si bien dans le paysage et forment une harmonie si parfaite que la présence de l'homme y est inutile ou importune ; à moins que la figure humaine ne soit complètement sacrifiée, et dans ce cas mieux vaut la supprimer, peut-être. On peut alors se livrer à un de ces accès de panthéisme où l'âme va se perdre, se fondre avec délices dans la vie immense de l'univers, et l'on murmure involontairement ces paroles de l'historien-poète Michelet : « L'arbre qui a vu tous les temps, l'oiseau qui a vu tous les lieux, n'ont-ils donc rien à nous apprendre ? L'aigle ne lit-il pas dans le soleil et le hibou dans les ténèbres ? Ces grands bœufs eux-mêmes, si graves sous leur chêne sombre, n'est-il aucune pensée dans leurs longues rêveries ? »

## XXI.

Il y a quelque temps, nous allions visiter avec quelques amis le château d'Écouen, curieux de voir une des œuvres les plus renommées de cette architecture renaissance que nous avions admirée sur parole dès notre première jeunesse. Avant l'heure où devait s'ouvrir le château, devenu maison d'éducation pour les jeunes filles de la Légion d'honneur, nous fûmes introduit dans l'atelier d'un artiste qui nous était inconnu autrement que de réputation : M. Schenck. On voyait là des études d'animaux, saisissantes par la naïveté de l'observation et l'énergie du caractère, plus deux tableaux dont l'un représentait une troupe de chevreuils, *Sur les montagnes*, — c'est le titre, — et l'autre un troupeau de moutons à haute laine, *Dans les vallons*. L'absence du peintre nous eût permis de critiquer à notre aise ; mais nous n'avions que du bien à penser et à dire de ses toiles. Cependant, au sortir de l'atelier, je me disais à moi-



BOITTEL.

UN OUVRIR, A É. QUEN, PAR M. ÉDOUARD FÉREZ

même : Il est possible que ce qui nous paraît être si vrai ne soit qu'une heureuse vraisemblance. Pour apprécier, dans une peinture d'animaux, la justesse des proportions, les allures, les physionomies, les toisons, les pelages, les menus accidents de laine emmêlée ou de laine crottée, il serait bon d'avoir la nature sous les yeux. Au moment où cette réflexion nous venait, on poussa devant nous la clôture d'une étable où M. Schenck nourrit quelques-uns de ses modèles. C'était une rude épreuve qu'un tel rapprochement pour l'œuvre du peintre : il en triompha. Le spectacle de l'étable était la contre-épreuve du tableau. — Une heure après, la grille du château fut ouverte; on nous permit de parcourir les salles, les ouvroirs, les dortoirs, et la petite scène que M. Édouard Frère a si bien rendue s'offrit à nos regards, à travers une porte entr'ouverte. Nous la vîmes avec les yeux d'un promeneur : M. Frère l'avait vue avec les yeux d'un artiste.

C'est à la peinture d'animaux que se rattachent avec distinction M. Veyrassat, qui est le Hanoteau des forts attelages et des camionneurs, M. Servin, M. Jules Héreau, M. de Praetère, qui figurent si honorablement dans les concours régionaux de la peinture, M. Louis-Eugène Lambert, qui suit les traces brillantes de Jadin, et M. Otto Von Thoren, qui est en possession de nous intéresser aux brigands et aux bœufs de la Hongrie. Mais nous ne savons dans quelle classe ranger cette fois M. de Penguilly. Sa toile représente une plage couverte de phoques, qui nagent, bondissent ou s'endorment,

Gardés par le pasteur des troupeaux de Neptune,  
Protée à qui le ciel, père de la fortune,  
Ne cache aucun secret.....

C'est un tableau qui appartient à la fois au paysage, à la peinture d'animaux et à la marine : au paysage, par les roches granitiques au milieu desquelles est assise la figure de Protée, trop petite pour former le nœud de la composition; à la peinture d'animaux, par l'imitation de ces amphibies qui jamais encore n'avaient eu les honneurs du pinceau; enfin à la marine, par une belle étude de mer, de la vaste mer, tranquille et bleue... Cela ne gâte rien de lire quelquefois l'Odyssée. Il me semble que l'on doit voir la nature plus en grand, quand on vient de la regarder dans Homère.

Sans aller si loin pourtant, sans remonter si haut, un jeune peintre, M. Jules Masure, est parvenu à saisir merveilleusement la vérité de la mer, en l'étudiant à Fréjus et aux environs d'Antibes. Mais la vérité de

la mer et sa poésie, c'est tout un ; car la mer est à elle seule un poëme sans fin. Elle se charge toujours d'être belle.

## XXII.

Deux cents paysagistes environ, trente ou quarante peintres de marines, trente ou quarante peintres d'animaux, tous notables, tous bien doués, tous dignes d'attention et d'éloges, à divers titres ! Quelle armée ! Comment décrire leurs tableaux — si la chose était possible — sans desservir l'artiste et sans fatiguer le lecteur ? Comment les nommer seulement, tous ces hommes, la plupart jeunes, impatientes de briller, affamés de gloire et heureux, en attendant, des émotions que leur procure la campagne ou la mer. Le paysage, nous l'avons dit, est le côté fort de notre école ; c'est là que sa supériorité se montre et que son infériorité se trahit. Là où le paysage monté au premier rang, la peinture descend au second.

Mais du moins, jouissons de nos avantages, allons un peu battre les buissons, laissons-nous conduire par ces jeunes amants auprès de la femme qu'ils adorent, créature toujours mobile et toujours aimable, qui change de caractère, de visage, de robe et de couleur devant chacun de ceux qui l'aiment. Le matin, elle est blonde : c'est le printemps ; au milieu du jour, elle a bruni déjà : c'est l'été ; le soir, elle a pris des teintes ardentes, des rousseurs dorées : c'est l'automne. Il en est qui la préfèrent quand sa chevelure blanchit sous la neige et qu'elle fait semblant de vieillir... Après tout, c'est à des peintres français qu'elle s'est montrée dans sa beauté la plus imposante. Pour Nicolas Poussin, elle est muse ; pour Claude Lorrain, elle est dryade, et si quelqu'un a égalé ces grands paysagistes, personne ne les a surpassés. Mais au temps de Claude et de Poussin, la figure humaine primait les plus nobles paysages, et s'il avait pu être question alors d'une médaille d'honneur, on l'aurait décernée à l'auteur des *Bergers d'Arcadie*, ou du *Pyrrhus sauvé*.

Dans un moment de lassitude et d'humeur chagrine, nous nous sommes écrié : « Il est donc bien facile de réussir dans le paysage, puisque tant de peintres y ont réussi ! » Cette exclamation n'était pas juste : non, il n'est pas facile, en peinture, même de mal faire. Il faut en savoir déjà très-long pour se tromper, et le paysage, bien qu'il constitue un genre secondaire, n'en est pas moins hérissé de difficultés sans nombre. Ceux qui excellent ou qui ont excellé dans cette branche de

l'art, paysages, vues ou marines, sont encore assez rares. Ils se nomment Corot, Théodore Rousseau, Paul Huet, Français, Daubigny, sans parler de quelques absents, tels que Jules Dupré, Cabat, Gudin, Eugène Isabey, Ce sont là les artistes *arrivés*, comme l'on dit, et hors concours. A cette liste il convient de joindre Anastasi, qui est aussi habile à Tivoli et à Rome qu'il l'était à Saint-Cloud, Palizzi, passé maître, Busson, qui est un Troyon plus délicat, Hanoteau, qui est un Troyon plus solide encore et plus rude, Eugène Ciceri, Lepoittevin, Morel Fatio, Ziem, de Tourne-mine, Achard, de Rudder, Brissot de Warville. Les *arrivants* sont nombreux et forment un état-major brillant. Ils s'appellent Blin, Harpignies, Appian, — on peut imaginer, d'après l'eau-forte ci-jointe, combien doit être charmant son paysage, — Émile Breton, Jules Didier, Bellel, Lavieille, Riedel, Augustin Laurens, Imer, Camille Bernier, Gosselin, Daubigny fils, Jules Rozier, Gustave Castan, Clouet d'Orval, Groseilliez, Gustave Girardon, Bellet du Poisat (qui est plus qu'un paysagiste), Deshayes, Hippolyte Fauvel, César de Cock, Chauvel, Oudinot, Camille Paris, Lansyer, et M<sup>lle</sup> Pecqueur, de Ville-d'Avray, et Saint-François, poète rêveur, le plus original de tous nos paysagistes, — auxquels nous devons ajouter les Hollandais Vogel et Jongkind, le Belge de Knyff, le Hessois Achenbach, le Russe d'Alheim, le Prussien Saal, l'Autrichien Kuwasseg, l'Italien Vertunni.

## XXIII.

Ceux qui raillent notre pessimisme et qui nient la décadence de l'École française, ne prennent pas garde que les étrangers abondent au salon ; que dans le genre et le paysage, ils sont nos égaux ; que MM. Anker, Faruffini, Meyerheim, Vautier, Schlosser, nous viennent de Suisse, d'Italie ou d'Allemagne, et, ce qui est remarquable, que tous ces peintres sont aussi spirituels, aussi fûtés que des enfants de Paris. C'est à croire que notre ami Alexandre Weill avait raison lorsqu'il nous disait un jour, dans une dispute littéraire sur le boulevard : « Calmez-vous, l'esprit est toujours français, mais aujourd'hui, c'est en Allemagne qu'on le fait. »

De l'esprit ? on n'en peut guère avoir plus que n'en a mis M. Heilbuth dans son *Antichambre*. On y voit un ambitieux abbé qui sèche d'impatience à la porte d'un cardinal romain, tandis que le valet du cardinal, s'approchant du solliciteur, essaye timidement de lui « tirer les vers du nez, » comme dit Molière. Il faut être bien madré, au surplus, pour manier l'esprit en peinture, car c'est un élément dangereux. On

court perpétuellement le risque de fausser l'instrument du peintre, en lui donnant à exprimer ce que la plume et la parole doivent seules dire. Si l'idée n'est pas absolument incorporée à l'image, l'intelligence et l'œil du spectateur bifurquent, et le voilà déconcerté, distrait, partagé entre le signe et la chose signifiée.

Jetez les yeux sur un morceau ravissant de couleur, le Singe photographe de Philippe Rousseau : ce singe qui *opère lui-même* avec tant de conscience et comme pénétré des grandeurs de sa mission, il serait beaucoup plus comique s'il était raconté par Albéric Second. N'essayez pas de faire dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.

J'entends quelqu'un me dire : Vous ne parlez que par sentences, et l'on serait bien embarrassé si l'on devait suivre vos conseils. Tantôt vous blâmez la peinture comme étant littéraire, tantôt vous la louez comme spirituelle. Qui saisira ce milieu insaisissable entre l'esprit que l'on veut avoir et celui qu'on a ? — Sans doute. Tout est nuance dans les arts. Du bien au mal, il n'y a souvent que l'épaisseur d'un fil, et pour ce qui est de la grâce, les doses décisives sont infinitésimales. Il est tel tableau, très joli, de M. Toulmouche, le *Mariage de raison*, où il a mis un peu trop de sel ; tel autre de M. Vetter où il en a mis trop peu. *Un mignon s'exerçant au bilboquet*, cela ne présente pas, je trouve, un intérêt bien soutenu, et cela ne vaut pas, à mérite égal d'exécution, la scène adorable des *Précieuses ridicules*, que M. Vetter exposa l'an dernier : *Mascarille et Jodelet*, saluant Cathos et Madelon. Convenez qu'un soupçon de *littérature* n'eût pas été cette fois-ci un assaisonnement inutile.

Le talent est de mettre l'imagination du spectateur sur la voie, mais sans en avoir l'air, en la laissant aller toute seule. Longtemps nous avons regardé les *Fouilles de Pompéi* de M. Sain. Pourquoi ? Ce n'est pas seulement parce que la toile est inondée d'une douce lumière, et qu'elle est animée par des figures vivantes, pleines de caractère et de santé, figures dont quelques-unes, par leurs mouvements ou leurs attitudes, seraient dignes de l'art statuaire ; c'est aussi parce que l'image de la jeunesse insouciant et de la vie a quelque chose de plus frappant au milieu d'une ville morte depuis tant de siècles, et qu'il y a une sorte de mélancolie gracieuse dans cet essaim dispersé de fraîches filles sur de vieux tombeaux. Un contraste si peu cherché, si naturel, est peut-être préférable à l'idée ambitieuse qu'ont eue M. Hamon et M. de Curzon, d'évoquer sur les ruines de Pompéi, l'un les ombres des Muses, l'autre les fantômes des anciens habitants ; idées poétiques, d'ailleurs, qui ont conservé, dans la peinture de ces artistes éminemment distingués, le charme et la pâleur du rêve.

## XXIV.

Le lecteur est sans doute impatient d'en finir avec nos longs discours, et cependant, que de notables nous avons oubliés dans ces conversations péripatétiques !

Et d'abord M. Bouguereau qui a traité en grand deux scènes familiales : *Premières Caresses* et *Convoitises*, peintes à ravir, achevées comme des miniatures que l'on croirait grossies par le microscope ; puis M. Landelle qui, longtemps obsédé par le souvenir de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, s'en affranchit maintenant et s'affirme lui-même avec des colorations plus hautes et plus franches, dans les deux figures de caractère qu'il a rapportées d'un voyage en Asie Mineure et en Arménie.

Puis, l'auteur intelligent de *Catherine I<sup>re</sup> chez Mehemed Baltadji*, M. Gustave Boulanger, coloriste aux tons fins et rares, que l'on reconnaît à cette marque, de même qu'on peut reconnaître les écrivains d'élite « à l'épithète rare, » comme disent les Goncourt ; — ils veulent dire à l'épithète inusitée, surchoisie, brillante comme une monnaie frappée de neuf ; — puis M. Glaize fils, l'auteur des *Nuits de Pénélope*, dessinateur raffiné, talent souple et fort, jeune homme plein d'avenir et qui peut viser à obtenir quelque jour la médaille d'honneur ; puis M. Tissot, l'auteur du *Confessionnal*, qui, en passant par l'imitation de Leys, est devenu, chose étrange, si original ; puis M. Girard, qui sort d'une bonne école et qui ne manque pas d'originalité, lui aussi, dans son *Miroir improvisé* ; puis, enfin, M. Eugène Villain, qui a rencontré une expression de grâce si touchante dans son *Mois de Marie*. C'est une toute jeune fille qui pare de fleurs la statuette de la Vierge, comme elle ferait d'une poupée du bon Dieu. Et quelle touche ! Il n'en est pas de meilleure.

Ensuite les frères Giraud : l'un si habile à creuser des perspectives profondes, des galeries où l'on se promène, des salons où l'on entre par le cadre ; l'autre, Eugène Giraud, si Français même lorsqu'il peint la *Danseuse du Caire*, et si Parisien dans sa *Nuit parisienne*, où l'on voit un Pierrot, sorti d'un bal carnavalesque avec sa débardeuse, se manifester encore pour allumer son cigare au fanal d'un égoutier ; ensuite M. Berthon, que le jury a si justement distingué ; ensuite M. Jundt, peintre humoriste et amusant, que ce même jury n'aurait pas dû peut-être passer sous silence ; et M. Ronot, et M. Trayer, tous deux candidats de



UNION, N. O. S. P. & M. J. C. H. I.

l'opposition pour la quarante et unième médaille; enfin M. Lecomte Dunouy, qui, dans un petit tableau plein de grandeur, l'*Invocation à Neptune*, a su deviner la poésie religieuse des sacrifices antiques, et jeter le prestige du merveilleux dans l'intérieur d'un de ces temples païens que nous croyons, grâce à notre ignorance, avoir été froidement symétriques et régulièrement glacés.

## XXV.

Mais là ne s'arrête point, hélas! la confession de nos oublis, la liste de nos distractions et de nos erreurs.

Que pensera de la politesse française l'Espagnol Mercade Benito, qui a peint la *Translation du Corps de saint François* avec la fermeté, la gravité et la foi d'un Zurbaran, mais d'un Zurbaran plus clair et plus doux, sans terreur et sans encre? Que pensera de notre justice le peintre des *Cuirassiers de la Moskowa*, l'allemand Schreyer, en qui revit la forte race de Géricault, croisée de Vernet? Et que pensera l'ombre de Bellangé, si nous n'écrivons pas ici ce que nous lui avons dit à son lit de mort : que nous avons versé des larmes en voyant son esquisse sublime de Waterloo : *La Garde meurt*? Il n'y a que le génie d'un peintre mourant pour trouver l'expression de ces grenadiers qui, à bout de cartouches et debout sur des cadavres comme les dernières colonnes d'un monument écroulé, regardent venir la mort en désespérés qui la méprisent et qui la désirent.

Hippolyte Bellangé a été et restera un artiste supérieur dans un genre qui, en lui-même, a quelque chose de faux : la bataille. Je dis faux parce que la bataille moderne, avec ses uniformes obligés et ses vérités officielles, est inintelligible et impossible à rendre dans la grandeur de ses mouvements en masse, et qu'elle cesse d'être imposante lorsqu'elle est fragmentée en épisodes.

Personne encore au salon n'est à la hauteur de Bellangé, ni M. Herrent ni M. Protais, deux peintres dont l'exécution n'est point, à beaucoup près, assez militaire. Une touche mâle serait pourtant de rigueur, même lorsqu'on représente, comme M. Protais, un soldat blessé à mort qui se souvient en mourant de ce qu'il a aimé, *moriens reminiscitur*... Quand on a des larmes dans les yeux, mieux vaut peindre autre chose que des batailles.

## XXVI.

L'art statuaire en France est depuis longtemps partagé entre deux écoles, dont l'une tend au naturalisme et l'autre recherche le style, ce qui revient à dire qu'il hésite entre le caractère et la beauté.

Une chose bien faite pour étonner, c'est que la sculpture antique, celle du moins qui a mérité les regards de l'histoire, au lieu de débiter par le naturalisme, a débuté par le symbolisme. Elle a commencé par être sublime. On pourrait s'attendre, en étudiant ce grand art, à le voir, comme les autres, partir d'une imitation naïve et scrupuleuse, pour s'élever peu à peu à une traduction plus libre, à une interprétation plus haute et plus large ; c'est le contraire que l'histoire nous montre. La sculpture égyptienne a été constamment, par la volonté des prêtres qui la pratiquaient, une écriture imagée, une langue plastique, énonçant sous des formes convenues, artificielles et immuables, les idées religieuses, les mystères du dogme, les choses impalpables et invisibles.

Transportée en Grèce, la sculpture y devint par degrés plus imitative; et un jour, après des siècles d'études et de traditions, elle arriva, par Phidias, à fondre la vie de l'âme dans la vie du corps, à exprimer l'une par l'autre, à rencontrer cet équilibre merveilleux entre l'esprit et la forme qui dut apparaître dans le premier exemplaire sorti des mains de Dieu, dans cet exemplaire qui est l'idéal. Ainsi furent taillées en marbre ou ciselées en bronze des divinités qui ne sont autre chose que les types immortels de la grâce ou de la majesté, de la force ou de l'élégance, de la sagesse ou de l'amour.

Bientôt cependant on vit s'annoncer un commencement de naturalisme, c'est-à-dire l'étude des formes individuelles. La vérité vivante prévalut sur la vérité idéale, et l'art romain, s'attachant au caractère plutôt qu'à la beauté, produisit encore des chefs-d'œuvre, mais qui furent les derniers de la statuaire antique, et les moindres.

Quand vint le christianisme, qui était hostile à la beauté corporelle, ennemi de la chair, la sculpture voulut être avant tout expressive, et, abandonnant son premier culte, elle sacrifia la perfection du corps à la physionomie de l'âme. A la Renaissance, exercé, remué par des peintres, l'art statuaire prévoit les effets du clair et de l'ombre; il exagère ses mouvements, il particularise ses formes, il violente le marbre, et, docile à l'influence prépondérante de la peinture, il devient pittoresque : c'est le caractère que lui impriment Michel-Ange en Italie, le Puget en France.

Depuis le Puget jusqu'à Houdon, la sculpture française a recherché le rendu de la vie, le frémissement et l'amollissement de la chair, et cette *morbidesse* qui ne saurait convenir à la représentation des dieux sains et purs, des dieux immortels. Ce n'est guère que de notre temps que la sculpture a ressaisi les traditions de l'art antique. Par un singulier retour, ce fut un peintre, Louis David, qui détourna les sculpteurs de leur tendance à empiéter sur le domaine des peintres. Il eût été étrange que la sculpture demeurât pittoresque alors que la peinture elle-même devenait sculpturale. Vinrent enfin, il y a cinquante ans, les marbres d'Elgin, et notre école reçut alors les souverains enseignements de Phidias, par les moulages du Parthénon.

Depuis que ces moulages se trouvent dans tous les ateliers et sont devenus familiers à tout le monde, les artistes ont compris, — et avec eux les critiques et les dilettanti, — quel était le véritable caractère de l'art grec, comment cet art, à jamais admirable, avait résolu le problème d'être à la fois vivant et purifié, idéal et vrai, d'avoir les accents de la nature sous des formes que la nature ne présente jamais que plus ou moins imparfaites, plus ou moins défigurées par les circonstances et les accidents de la destinée individuelle. Étant donné un modèle, les Grecs en avaient fait un symbole, un dieu, mais sans le dépouiller des apparences de la vie, et en laissant au contraire dans leur imitation les empreintes d'une vie supérieure, les empreintes de la vie divine, c'est-à-dire de la vie calme, sereine, exempte de tous les maux d'ici-bas et de toute laideur.

Telle a été la conquête de l'esthétique contemporaine. Elle a connu la bonne édition de l'art grec, l'édition princeps, celle dont l'art romain n'était qu'une altération, et, à l'heure qu'il est, il n'y a plus d'incertitude, au moins sur les principes. Chacun sait où est la perfection, où il faut la chercher et l'étudier. C'est là un progrès immense.

## XXVII.

A la sculpture pittoresque, à celle qu'ont pratiquée particulièrement à Venise Alexandre Victoria, le Bernin à Rome, les Coustou en France, se rattache un des artistes qui ont été cette fois les candidats à la médaille d'honneur, M. Carpeaux.

Employé par l'architecte des Tuileries à décorer, au pavillon de Flore, le fronton qui regarde le Pont-Royal, M. Carpeaux a montré dans cette décoration toutes les fortes qualités de son talent et le défaut inhérent à

ses qualités. Nous l'avons connu lorsqu'il était l'élève de Duret. Son maître admirait en lui les aptitudes innées, le tempérament du sculpteur, le sentiment énergique et généreux de la vie, et ce qu'il désirait lui enseigner, c'était le grand goût qui choisit sévèrement les lignes, qui épure les formes. Mais l'élève de Duret, après avoir eu le prix de Rome, et malgré cinq ans passés à l'Académie, est resté à peu près tel quel. Il est toujours entraîné vers la sculpture berninesque et française. Aussi n'est-ce pas précisément aux décorations de l'architecture que nous semble convenir le talent de M. Carpeaux. Sa principale figure, la France, qui aurait dû rappeler, par une ligne dominante, la stabilité verticale, écarte ses membres de manière à couper l'axe de l'édifice ou à le faire passer dans le vide. Les deux figures d'hommes couchées sur le fronton, renouvelées de Michel-Ange avec un peu trop de sans gêne, sont d'une exécution animée, résolue et vibrante. Les amours qui se tourmentent dans les tympans des petites arcatures du fronton sont subordonnés à l'architecture et assouplis pour les espaces qu'on leur a ménagés. Au dessous, la muraille se creuse en entrée de caverne, et l'on en voit sortir à demi une nymphe rieuse, qui joue avec des enfants robustes, à la face bouffie, aux formes ressenties et renflées. Tout ce morceau est d'une beauté imprévue, qui saisit.

## XXVIII.

Il est surprenant, en vérité, que les sculpteurs ne soient pas avertis, par l'expérience, du danger qu'il y a toujours à tenir l'ébauchoir avec le sentiment d'un peintre. On dessine sur le papier un croquis brillant, ou bien on modèle à la hâte une petite maquette chaleureuse qui vous séduit par ses saillies et par ses creux, provoquant le regard et accrochant, pour ainsi dire, l'attention. Mais quand le petit modèle est mis au point, quand le marbre a répété, dans les proportions naturelles, ces creux, ces saillies, ces mouvements outrés, ces angles rentrants et sortants dont la silhouette déchire l'espace, on est tout surpris, — on ne devrait pas l'être, — d'avoir fixé dans une matière aussi grave des attitudes violentes, des membres contrastés qui auraient en peinture de l'attrait, de l'énergie ou de la grâce, mais qui, sous les trois dimensions, deviennent une offense à la dignité du marbre, à sa pesanteur cubique, à son existence palpable.

Je voudrais faire entendre cette vérité à M. Carrier-Belleuse, parce qu'il y a de belles hérésies dans son *Angelica* ; mais il accueillerait sans

doute mes raisons par un sourire. Les hommes forts, comme lui, ceux que mène leur irrésistible tempérament, sont incorrigibles ; c'est justement leur force. Le ciseau qui viendrait gratter leurs défauts leur ôterait du même coup ce que nous aimons en eux, l'art de fouiller la vie, de pétrir la chair.

Cet art, personne aujourd'hui, je crois, ne le possède à un plus haut degré que M. Carrier-Belleuse. Chacun de ses bustes en terre cuite est enlevé comme un croquis à la plume, ou tendre comme un pastel, mais toujours respirant et parlant. Tel est celui de Gustave Doré. C'était la joie du classique Duret que ces bustes. Il s'abandonnait à son admiration pour la qualité qu'il y voyait, jusqu'à oublier par moments les principes austères de l'austère sculpture. Il faut dire, au surplus, que la terre cuite permet à cet art solennel un peu de familiarité, quelques accents plus libres. La terre cuite est l'eau-forte du sculpteur. Elle convient surtout au portrait parce que le caractère y tient lieu de beauté, à moins que, par exception, la beauté ne soit le caractère même du modèle. Les bustes de Coquelin et de M<sup>lle</sup> Sarah Félix, par M. Doublemard, sont d'autant plus piquants et mordants, que l'artiste a insisté sur les accidents les plus individuels de la forme, sur les inégalités heureuses de la bouche, de la narine, de l'œil, sur les plis intimes de la peau et le caprice des cheveux.

Un buste qui serait parfaitement beau ne serait plus assez vrai comme buste. Ce ne serait plus *quelqu'un*, ce serait un dieu. La *Trans-téverine* de M. Cordier, si fière, si majestueuse, est moins une femme que la personification d'une race. Le portrait s'est transfiguré en type, et la vérité personnelle a dû s'effacer devant une vérité plus grande. Le buste-portrait ne saurait appartenir qu'aux régions tempérées de la sculpture humaine ; il ne peut, sans mensonge, s'élever à la sculpture divine.

## XXIX.

Comment s'y prendre, hélas ! pour rajeunir un art qui a été sublime en Égypte, parfait chez les Grecs, imposant dans la Rome antique, palpitant sous la main du Puget, passionné naguère sous le ciseau de David, rugissant dans les bronzes de Barye ? Qui rencontrera une veine non exploitée encore au fond de cette mine qui semble épuisée et qui est pourtant inépuisable ? C'est là ce qui préoccupe nos sculpteurs, ce qui les trouble.

La plupart s'attachent à un succès déjà obtenu, et ils essayent de le renouveler. Que de statues ont engendrées le *Pêcheur* de Rude et le *Danseur* de Duret! Aujourd'hui plus que jamais nos statuaires avouent leur prédilection pour les formes grêles, pour la puberté débile, et cela les jette dans la sculpture de genre, en les forçant à choisir des actions insignifiantes et puériles, contraires à la fierté du marbre. Celui-ci, M. Blanchard, modèle un jeune équilibriste; celui-là, M. Léon Perrey, un joueur à la toupie; cet autre, M. Delaplanche, un enfant qui lutine une tortue. M. Demaille expose un jeune Savoyard faisant danser sa marmotte; M. Roubaud, un joueur de triangle; M. Claudet, un pêcheur d'écrevisses. L'école de Rome elle-même nous envoie le *Danscur de saltarelle*, par M. Sanson, excellente figure d'atelier. Notez que ces sculptures, — à part les ouvrages hors concours, — sont les meilleures, et appartiennent presque toutes à des artistes que le jury a honorés de la médaille. Mais cet amour persistant de nos sculpteurs pour les modèles tout jeunes produit, encore une fois, deux effets regrettables : la pauvreté des formes et la sculpture de genre. Il va sans dire que des héros ou des dieux ne font point danser des marmottes et ne jouent pas au bilboquet ni à la toupie. D'autre part, ces jeux, dont s'amuse à peine les grands enfants, ne peuvent être représentés que par des figures communes, car lorsque l'action est triviale, la beauté du modèle jure avec la trivialité de l'action. Les anciens nous ont laissé une statue dont la naïveté nous captive : le *Tireur d'épine*; mais l'auteur de ce morceau s'est contenté d'être vrai. Il nous plaît, malgré l'absence d'une beauté parfaite, et peut-être nous plairait-il moins s'il eût pris un autre parti.

M. Blanchard a cherché, pour son *Jeune équilibriste*, des formes élégantes, bien proportionnées, un torse évasé et souple, des hanches serrées, des muscles nourris, mais sans pesanteur, une ossature qui s'emboîte et joue aisément, qui n'est ni trop accusée par le ciseau ni trop voilée par la chair. Les jambes sont légères et les genoux fermes, sans cavités et sans angles. Sa figure, enfin, serait digne d'appartenir à un personnage plus haut placé dans l'échelle de la vie. N'y a-t-il pas une contradiction manifeste entre chercher le beau et représenter le vulgaire, entre monter et descendre?

La même observation ne s'applique pas, du moins avec la même force, à M. Léon Perrey ni à M. Demaille, qui ont plus franchement copié la nature à ce moment de la jeunesse où les membres sont encore fluets, où les jambes sont maigres, les genoux engorgés, où le coude est pointu et le poignet osseux, mais qui cependant se sont défendus d'aller jusqu'à l'aveu de la laideur.

Si la sculpture n'était qu'une imitation fidèle de la nature, le plus habile de nos sculpteurs serait le plus habile des mouleurs. Il suffirait d'aller à l'école de natation mouler ça et là des torsos, des bras et des jambes. Ne dirait-on pas que le *Joueur de bilboquet* avec sa grosse tête, ses membres veules, ses genoux épais, ses jambes minces, est un gamin pris au hasard parmi les enfants nus que l'artiste aura observés sur un rivage quelconque? La sculpture est-elle décidément la mise au point du réel? C'est ici le mauvais côté de l'influence qu'a exercée le génie de Rude. Il aimait le vrai et le naïf : on nous donne l'ingénuité du commun, la sincérité du laid.

## XXX.

Quelques hommes, cependant, protestent contre la tendance générale, entre autres, M. de Conny, dans sa belle statue de la *Perdition*, dont les qualités fines et mâles tout ensemble échappent aux descriptions de la plume, et dans son groupe de la *Charité fraternelle*, dont le modelé, écrit nettement, carrément, comme le voulait Bartolini, et accentué d'ailleurs avec résolution, laisse triompher les grands plans, les divisions principales du corps et en fait mieux voir les proportions excellentes. Ici nous avons sous les yeux le développement accompli des organes, l'épanouissement de la force, la plénitude des chairs, la santé, l'eurythmie, enfin, d'un corps parvenu à sa perfection normale. Je dis d'un corps, parce que les deux figures paraissent reproduire absolument le même modèle, ce qui est une faute, car la variété des caractères eût prêté plus d'intérêt au spectacle et rehaussé l'idée morale que le sculpteur voulait exprimer. La charité est plus touchante quand elle s'exerce entre des hommes qui ne se ressemblent point : la différence des races double le prix de leur fraternité.

Après les ouvrages de M. de Conny, le jury a distingué la *Mort de Clytie*, par M. Chapu, ancien pensionnaire de Rome. Délaisée par Apollon, désespérée, couchée sur l'herbe, la jeune nymphe jette un dernier regard sur l'astre indifférent. Mais bientôt elle sera changée en héliotrope, et il lui sera permis alors de regarder toujours le dieu qu'elle aime. Les Métamorphoses sont remplies de motifs gracieux que l'on dirait inventés tout exprès pour les sculpteurs. Quand cette statue aura été dégagée d'un bloc de marbre et que l'artiste, à la suite d'une étude plus serrée, plus profonde, aura retouché quelques parties faibles, j'ima-

gine que la *Nymphe Clytie* sera au moins aussi intéressante que le joueur de toupie ou le pêcheur d'écrevisses.

Il est bien plus malaisé de trouver des données heureuses dans la tradition chrétienne ou biblique. Les occasions du nu n'y sont pas fréquentes. *Abel mort* est un sujet qui a tenté plus d'un statuaire. M. Feugères des Forts s'est un peu souvenu de Prud'hon et il a même accusé dans son marbre certaines délicatesses pauvres que la peinture peut se permettre, mais qui en sculpture sont déplaisantes, l'aplatissement du ventre, la saillie prononcée de l'os des iles, et en général une nature débile, sinon malade. Ce sont là des accents qui nuisent un peu à la figure de M. Feugères. La première famille humaine dut être une belle famille.

## XXXI.

La préférence qui se manifeste généralement pour les formes adolescentes n'est pas le seul travers de notre sculpture, en ce moment. Nous craignons qu'on n'y introduise les motifs jolis, le sentiment mièvre, l'exécution délicate que les néo-grecs ont introduits dans un autre art et qui, dans la statuaire, seraient malsains, délétères, et bien moins tolérables que dans la peinture. Nous avons vu avec peine une statue en bronze, d'ailleurs très-séduisante, de M. Leroux, la *Marchande de violettes*, réunir dans le jury la majorité des suffrages, non pas que l'ouvrage ne fût en lui-même digne de la médaille, mais parce qu'il est dangereux d'encourager ce faux hellénisme qui fripe les draperies, affecte la gentillesse et tourne au mignard. La sculpture est un art sain, grave et sérieux, même dans ses jeux et dans son sourire. Gardons-nous de donner l'air et l'esprit modernes aux personnes antiques. Gardons-nous sur toute chose, des bronzes *galants* et des marbres *damerets*.

Dire qu'il sera donné, à la suite de chaque Salon, tant de médailles et toujours le même nombre, c'est jeter souvent le jury dans un cruel embarras. Cette année, par exemple, dans la section dont nous avons l'honneur de faire partie, le jury aurait désiré un plus grand nombre de médailles afin de pouvoir honorer des artistes qui n'étaient pas inférieurs à ceux que le vote avait désignés. C'est ainsi que M. Nadaud, l'auteur du *Jeune Indien*, n'a pas eu de médaille parce que le nombre réglementaire se trouvait épuisé.

Plus heureux, M. Capellaro et M. Cambos ont obtenu cette distinction, l'un pour l'*Ange de la Rédemption*, figure calme, tranquille, simple, ex-

pressive par sa simplicité même, et qui, par ses lignes verticales et l'horizontalité de ses ailes étendues, est parfaitement appropriée aux convenances de l'architecture qu'elle doit décorer; l'autre, pour la *Femme adultère*. Voilà une figure éloquente, sans grimace, émue et non tourmentée, bien composée en vue de l'effet. Accablée de reproches, agenouillée, affaissée, elle porte ses deux mains à son front comme pour conjurer l'orage, et son beau corps semble frémir sous les draperies qui le serrent et en accusent les beaux galbes, draperies fines que l'adultère a dérangées, et qui sont froissées maintenant par la douleur.

Les statues ont une manière de paraître intelligentes : c'est de paraître attentives. L'attention est la marque la plus frappante de l'esprit. Les yeux des marbres antiques présentent des cavités plus profondes que ceux de la nature, et ils annoncent la concentration de la pensée ou l'âme absorbée dans un rêve. Les sculpteurs, en perçant les prunelles, croient y mettre plus de vie par des clairs et des ombres qui simulent l'éclat de l'œil. Ils ne font par là qu'imprimer à leurs têtes un cachet banal, rapprocher du commun ce qu'il faudrait laisser dans l'extraordinaire, et feindre la mobilité du regard là où il conviendrait le plus souvent de représenter dans l'œil cette fixité de contemplation qui est le privilège des natures supérieures, le don même du génie. Le *Joueur de triangle* de M. Roubaud écoute très-attentivement les vibrations sonores de l'airain, et l'attention de la statue provoque l'attention du spectateur; mais ses yeux percés et imités de la vie en font un jeune garçon qu'on a rencontré jouant dans la campagne, tandis que des yeux sans prunelles seraient ceux d'une divinité, d'un faune, d'un de ces êtres que la poésie suppose avoir vécu dans les temps antérieurs à l'humanité.

Elles appartiennent à l'ordre des choses sublimes, les conventions qui élèvent la sculpture au-dessus des vérités vulgaires, la posent sur un piédestal pour en doubler la hauteur, pour nous interdire d'en approcher familièrement, et qui nous font apparaître l'image de l'homme infiniment plus imposante ou plus vénérable dans le marbre que dans la nature, parce que son éloquence est muette, son mouvement immobile, et que, n'étant plus vivante, elle est immortelle.

### XXXII.

Un mot encore sur l'architecture. Pourquoi ce grand art est-il si inconnu à la presque totalité des visiteurs? Pourquoi n'y a-t-il personne

dans les salles où sont exposés tant d'études intéressantes, de restaurations heureuses, de monuments relevés ou en projet et quelquefois des peintures murales précieusement reproduites et d'illustres décorations? Si l'architecture n'était pas encore, par une lacune de l'éducation publique, un arcane, une sorte de franc-maçonnerie, nous aurions du plaisir à entrer dans l'analyse de quelques projets qui ont eu l'approbation du jury, composé d'artistes éminents, tels que MM. Duban, Duc, Viollet-le-Duc, Labrouste, Baltard, Vaudoyer, Garnier. Mais, parmi ceux qui nous liront,—si tant est que la longueur de ce compte rendu n'ait pas lassé déjà la patience de tout lecteur,—il en est si peu qui ont visité l'exposition des architectes, que nos explications seraient sans intérêt pour le plus grand nombre et risqueraient même d'être inintelligibles, en l'absence des plans, coupes et élévations, qu'il serait nécessaire d'avoir sous les yeux pour vérifier la justesse d'une critique ou d'un éloge.

Soixante-quinze châssis ont été exposés au Salon, et six médailles ont été décernées par le jury: à MM. Baudry, Charrier, Huot, Lameire, Pascal et Thérin. Les vingt-deux dessins exécutés par M. Baudry dans une mission en Valachie et en Moldavie sont assurément très-remarquables, fort habilement lavés, mais peut-être sont-ils un peu trop pittoresques pour un architecte, qui doit toujours, dans ses dessins, inspirer la confiance qui s'attache à une exécution moins brillante, plus serrée et plus consciencieuse, du moins en apparence. Même lorsqu'il peint, l'architecte n'est pas un peintre, et en tout cas les coquetteries du pinceau ne sauraient convenir à la dignité de son art et à l'utilité des services qu'on attend de lui. Tombant dans un excès contraire, M. Thérin a tenu d'un ton sans éclat et sans gaieté ses études sur la Mosquée de Cordoue, qui laissent à désirer une coloration plus intense, un lavis plus ferme, un aspect plus aimable pour l'œil et conséquemment plus vrai, car rien n'égale la richesse optique de ces petits monuments polychromes, à en juger par les portes de même style et de pareille beauté, que nous avons vues à Tolède.

Chargé d'élever un palais pour le corps législatif de Hollande, à la Haye, M. Pascal a mis en œuvre avec beaucoup de bonheur le style Louis XIII, si convenable aux climats du Nord, par ses hauts combles, par ses alternances de brique et de pierre, et par une variété qui, dans un pays brumeux et triste, réveille l'attention et console le regard. Un caractère fort, une ornementation discrète, un certain accent de grandeur dans l'emploi de solides pilastres qui affirment la verticale et sont par eux-mêmes de grandes lignes: telles sont les qualités distinctives de ce monument, qui devra s'élever sur un canal, et dont les fondations, assises sur pilotis, laisseront voir au-dessus de l'eau un soubassement énergétique,

à bossages rudes, comme ceux du palais Pitti, à Florence. C'est aussi un projet bien étudié que celui de M. Huot pour une maison d'aliénés à construire dans la ville d'Aix. Le plan divise l'édifice en compartiments destinés aux divers genres de folie, et qui se trouvent reliés par une chapelle dont le dôme, semblable à celui du Catholicon d'Athènes, repose sur un tambour à pans coupés par des fenêtres cintrées. Le choix de ce style, pour un pays aussi méridional, est très-judicieux, et si le petit monument religieux diffère absolument du reste de la construction, où dominant le positivisme de l'usage et les nécessités du service, il faut en féliciter l'auteur plutôt que l'en blâmer, d'autant plus qu'il pouvait s'autoriser d'un exemple célèbre : la maison de Charenton, chef-d'œuvre de M. Gilbert.

Mais le plus remarquable de tous les projets exposés, et, de beaucoup, le plus beau, c'est celui de M. Lameire, élève de M. Denuelle dont il est devenu le collaborateur. M. Lameire a projeté la décoration intérieure d'une église byzantine. L'architecture, bien qu'elle soit étudiée aux bonnes sources, n'a été ici que le prétexte, pour ainsi dire, de la décoration imaginée par lui, et dont tous les motifs ont été puisés dans l'Apocalypse. Rien de plus imposant, de plus terrible même que ces peintures auxquelles il ne manque, à mon sens, que d'être un peu plus barbares, je veux dire d'être dessinées avec moins de savoir apparent et d'un contour moins raffiné, mais qui en tous cas sont superbes. Dans la conque de l'abside se dresse la figure colossale du Christ vainqueur, au milieu des symboles évangéliques. Sur la nef se développe une frise étonnante qui représente d'un style farouche l'invasion des barbares ; puis l'empire de Byzance, puis le royaume des Francs. Des empereurs à cheval, ou des rois portés sous des baldaquins et entourés des pompes orientales, accompagnés ou suivis de personnages sinistres, personnifient ces empires vaguement prédits par le visionnaire de Pathmos. Sur les murs de l'arc triomphal se suivent les figures ou plutôt les images des vingt-quatre vieillards. Sur la voûte de la nef paraissent les anges tenant les coupes de la colère de Dieu. Des lions terrassés, des dragons vaincus, forment çà et là, dans les tympans, des compositions d'un aspect formidable et d'un dessin violent. Le ciborium, couvrant comme une coupole de métal le tabernacle, le saint des saints, fermé de courtines sur trois côtés, le ciborium, dis-je, est tenu aux quatre coins, ou si l'on veut, aux quatre pendentifs, par quatre anges de bronze émaillé et le métal du velum est également rehaussé d'émaux éclatants. Toute cette décoration est splendide et mystérieuse, redoutable et opulente. Elle donne une très-haute idée de l'avenir réservé à M. Lameire et de ce que pourra enfanter sa poétique imagination, quand elle sera soutenue par des études encore plus profondes.

## XXXIII.

Allons nous délasser à voir d'autres procès,

dit Georges Dandin. — Faisons comme lui et délassons-nous par une courte promenade dans la salle des dessins, aquarelles et pastels. Aussi bien, c'est un plaisir pour les délicats que de parcourir une exposition de dessins. On s'y trouve dans la familiarité des maîtres; on y surprend l'intimité de leur pensée et le tour de leur esprit, beaucoup mieux qu'en regardant leurs peintures où il entre toujours une toilette plus sévère et plus d'apprêt. Ici, la tricherie n'est pas possible : elle serait tout de suite percée à jour. Comment abuser les yeux et feindre le talent quand il faut, à la pointe du crayon ou de la plume, sans autre ressource que du noir sur du blanc, préciser une forme, accuser un plan, formuler un pli? Encore le pastel et le lavis en couleurs ont-ils quelque prestige; mais comment donner le change avec l'estompe et la mine de plomb? La couleur peut tromper, parce qu'elle est une musique; le dessin est plus sincère, parce qu'il est une parole.

Quand nous voyons le magnifique dessin de M. Lehmann pour la décoration d'une chapelle à l'Institution des jeunes aveugles, c'est à peine si nous désirons quelque chose de plus, tant cette confiance du peintre est entière et généreuse. La solennité magistrale de la composition, l'agencement des lignes, qui est trouvé sans paraître cherché, le style des figures, et, par-dessus tout, la beauté de ces jeunes filles aveugles qui, soutenues par des anges, s'évanouissent de bonheur au premier attouchement de la lumière divine, tout cela nous dit avec tant de force la pensée du peintre, que ceux même qui n'auraient pas vu la décoration murale ne sauraient prévoir ce que la couleur a pu y ajouter. Issu de M. Ingres et puriste comme son maître, M. Lehmann excelle aux finesses du contour; il sait mettre l'esprit qu'il faut dans ses moindres croquis, et dire en quelques traits le caractère d'une tête, ce qu'elle a d'individualité et de vie. Son portrait de M. Reber est, en ce genre, excellent; il est plus léger peut-être et plus fin que celui de M. Oudiné fils, par Paul Flandrin qui, élevé dans la même école, imite M. Ingres par un autre côté, et reste fort.

Nous connaissions déjà les aquarelles de M. Bellay, pour en avoir vu de pareilles dans le cabinet de M. Thiers. En reproduisant avec un mélange

de lavis et de crayon les fresques qui décorent au Vatican la Chambre de la Signature, M. Bellay ne s'est pas contenté de nous en donner l'impression, l'effet. Il a détaillé son admiration pour le grand maître; il a tout redit, non-seulement le ton clair de la *Dispute* où rayonnent encore les clartés que Raphaël y avait voulues, non-seulement la douceur des teintes passées et un peu fanées de l'*École d'Athènes*, mais le sens intime de chaque figure, l'auguste élégance de chaque contour, tous les accents, tous les caractères. Et comme la transparence et la légèreté du lavis eussent été un obstacle à l'imitation des vigueurs, il a cru devoir soutenir ses ombres par un crayon gras et ferme qui raccorde le tout, de manière que l'aquarelle se double d'un dessin, et que l'œuvre du copiste est maintenant comme une excellente gravure dont le travail serait à moitié disparu sous la couleur.

Le mot *exquis* semblait avoir été créé tout exprès pour les pastels de Vidal; il nous est permis de l'appliquer aujourd'hui aux aquarelles de M. Pollet, surtout à celle qu'il appelle *Étude*, portrait des plus curieux et qui ne ressemble à aucun autre, ce qui est la qualité première d'un portrait. Ancien prix de Rome pour la gravure, M. Pollet n'est pas obligé d'être peintre, mais ses lavis sont d'une délicatesse ravissante qui dépasse de beaucoup les qualités que mettent les graveurs dans leurs dessins. Avec un simple crayon, M. Saintin est arrivé à des effets tout aussi séduisants dans son portrait de M<sup>lle</sup> Riquier, sociétaire de la Comédie-Française. Il y a là quelque chose de mordant qui exprime la quintessence de la vie. Je me souviens à ce propos qu'un maître de dessin fort distingué, M. Valentini, dont je fus l'élève, dans ma première jeunesse, au collège de Rodez, nous disait souvent quand il venait corriger nos académies à l'estompe : « C'est bien ; mais il manque encore *le coup de force*. » Il entendait par là ce grain de poivre qui assaisonne un dessin, et qui nous le fait dévorer des yeux. M. Saintin en a relevé son portrait de M<sup>lle</sup> Riquier : celui de la princesse Mathilde est aussi parfait ; mais j'y désire encore le je ne sais quoi, ce quelque chose qui, — poivre ou sel, — relève la perfection même, ce quelque chose qui donnerait ici, outre la ressemblance irréprochable, un éclair d'esprit, saisi dans un instant favorable, et un grand air.

La princesse Mathilde est une artiste. Elle a l'humeur vive, le ton original, la mobilité, le trait. Dans la parole et dans l'esprit, elle a ce montant, qui distingue dans l'art les personnes et les choses, et qui fait qu'il y a un abîme entre le salon et l'atelier, entre l'artiste et le bourgeois. Voltaire disait de quelqu'un : « Il fait toujours bien, et jamais mieux. » C'est le propre de celui qui n'est pas artiste : quiconque e



NAPOLITAINS A LA PORTE DU PALAIS FARNÈSE, PAR M. BONNAT.

franc-maçon, n'importe dans quel grade, fait quelquefois mieux. Cette année, la princesse Mathilde est en progrès sur son exposition de l'an passé. Sa *Juive d'Alger* est une aquarelle excellente, limpide et solide tout ensemble, légère et ferme. Avant même que la gouache n'eût rehaussé la gaze rayée de satin qui couvre les bras du modèle, sa tête expressive, brune, à reflets olivâtres, se détachait sur un fond presque de même valeur. Malgré la richesse d'une veste soutachée d'or, ce qui est le plus voyant, après la tête, c'est une main modelée à merveille, et où l'on sent battre le pouls. Le lecteur ne supposera pas sans doute que nous parlons ainsi parce que l'artiste est une princesse : il doit savoir que c'est *quoiqué* et non *parce que*.

La salle des dessins est remplie d'ouvrages dont les auteurs peuvent se passer de nos éloges, parce qu'ils savent figurer sur un autre champ de bataille, comme, par exemple, M. Amaury-Duval et M. Pils. Ce dernier, pourtant, peut être mentionné pour sa *Batterie de canons*, si amusante à voir, non pas dans la nature, mais dans l'aquarelle du peintre. Nous devons aussi les faibles honneurs de notre prose à M. Allongé, paysagiste, que nous avons oublié dans nos énumérations, et qui a exposé des fusains brillants; à M. Maxime Lalanne, dont les dessins sont mordus comme des eaux-fortes, et dont les eaux-fortes sont colorées comme des tableaux; à M. Gingembre, qui a eu bien des fois le talent de faire prendre ses dessins pour des Géricault; à M. Armand Dumaresq, un second Pils; à M. Gaillard, qui a montré son rare talent aux lecteurs de la *Gazette*; à M. Léon Viardot, dessinateur sans reproche; à M. Gratia et à M. Cals, qui, l'un et l'autre, manient le pastel d'une main supérieurement habile, et qui n'ont pas en ce genre d'autre rival, au Salon, que M. Galbrun; enfin, à M. Adrien Dubouché, de Limoges, qu'on dit être un simple amateur, et qui pourtant dessine au fusain comme s'il n'eût pas fait autre chose toute sa vie.

#### XXXIV.

Est-ce tout? Non. Ne descendons pas l'escalier du palais sans regarder un peu aux émaux de M. Claudius Popelin, qui aurait dû, ce nous semble, obtenir la médaille, et à ceux de M. Meyer, qui l'a obtenue pour ses fines couleurs, bien que ses ombres soient brouillées, molles, sans plans, et qu'il n'ait pas, comme son concurrent, le mérite d'avoir inventé ses motifs, dessiné le modèle de ses figures et de ses portraits,

qui sont, il est vrai, troués d'ombres, mais saisissants ; modernes, mais héroïques. Est-ce tout, enfin ? Pas encore. Nous avons parlé des *Napoli-tains* de M. Bonnat comme d'un petit chef-d'œuvre, et sa gravure nous dispense de compléter nos éloges. Mais un ami sévère, inexorable — il s'appelle la conscience — nous prend par la boutonnière et nous force de rentrer un instant dans ces longues salles, tant de fois parcourues. Il nous reproche d'avoir omis injustement, impoliment (ce qui est deux fois injuste), une vaste décoration de M. Andrieu, qui fut le collaborateur d'Eugène Delacroix ; le portrait d'un homme grisonnant, par M. Lé-paulle ; un portrait de femme par Henriette Browne ; un grand tableau de M<sup>me</sup> de Chatillon, une *Sainte Famille*, composée avec amour, peinte avec beaucoup de tendresse et de suavité ; les fleurs de M<sup>me</sup> Escalier, de M. Maisiad, de M. Eugène Petit et de M<sup>me</sup> de Saint-Albin, et particulièrement le *Vase de fleurs* de M. Benner, et les *Fruits d'Europe* de M. Gonaz. Celui-ci a rapporté du Brésil d'incomparables études qui, exposées sur le boulevard, ont fait l'admiration de tous les peintres. Il n'a besoin maintenant que de mieux comprendre l'ensemble, de mieux modeler le tout, de mieux l'enlever sur le fond, c'est-à-dire de mettre en jeu, comme Molière l'a si bien dit :

La fierté de l'obscur et la douceur du clair.

CHARLES BLANC.



# CATALOGUE

DE

## L'ŒUVRE DE GÉRICAULT

(Suite <sup>1</sup>).

---

### REPRODUCTIONS

PAR DIVERS ARTISTES D'ŒUVRES DE GÉRICAULT.

#### Compositions de Géricault pour la relation du Naufrage de la Méduse par Corréard.

- 1.) LE RADEAU QUITTANT LA FRÉGATE DÉSEMPARÉE. (Chap. II, p. 254.) *Lith. de C. Motte, r. des Marais.*
- 2.) LE RADEAU. (Chap. VII.) *Géricault, pinx. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*
- 3.) SECOURS DONNÉS AUX NAUFRAGÉS. (Chap. XII.) *Géricault, pinx. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*
- 4.) LE ROI AFRICAÎN. (Chap. X.) *Géricault, pinx. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

Ces lithographies, qui portent H., 400, — L., 465 mill. environ, paraissent être de Champion, d'après des compositions de Géricault. Le volume contient trois autres pièces composées et lithographiées par Champion et Montfort.

#### Suite de quatre grandes pièces lithographiées par Volmar d'après Géricault.

- 4.) DEUX CHEVAUX DÉTELÉS. Le charretier baisse le brancard de la voiture. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. Chez Gihaut frères, éditeurs, boul<sup>d</sup> des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

1. Voir, pour les lithographies exécutées par Géricault lui-même, le numéro de juin, tome XX, p. 521.

2. TROIS CHEVAUX DE POSTE DANS UNE ÉCURIE. Une selle est accrochée à un pilier. D'après une peinture. *J. Volmar. Chez Gihault frères, éditeurs, boul<sup>ard</sup> des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

3.) POSTILLON A LA PORTE D'UNE AUBERGE. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. Chez Gihaut frères, éditeurs, boulevard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

4.) CUIRASSIER ENLEVANT UN DRAPEAU A DES RUSSES. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. A Paris, chez Gihaut frères, éditeurs, boul<sup>ard</sup> des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

Ces quatre lithographies exécutées en 1824, d'après des tableaux qui appartenaient à M. Duchesne, furent payés quatre cents francs à M. Volmar. On paya quatre cents francs également le droit de reproduction pour chaque tableau.

LES NAUFRAGÉS DE LA MÉDUSE d'après le tableau du Musée du Louvre, grande planche gravée en manière noire par Reynolds.

SCÈNE DE NAUFRAGE, d'après le tableau du Louvre. Lithographie au crayon et à la plume. *Peint par Géricault. — Imp. lith. de Villain, et en haut, au milieu : N° 510.*

LA MÉDUSE. *Géricault pinx<sup>t</sup>. Normand fils, sc. Salon de 1819. Tome I, pl. 37, 38. Petite gravure au trait.*

PREMIÈRE PENSÉE DU TABLEAU DE LA MÉDUSE PAR GÉRICAULT. *Polydore fecit. — Lith. de Chabert, rue Cassette, n° 20.*

FAC-SIMILE D'UNE ESQUISSE DE GÉRICAULT APPARTENANT A M. HENRI CHENAVERD ET GRAVÉ PAR LOUIS SCHAAL EN SEPTEMBRE 1852. — C'est un épisode de l'un des projets de Géricault pour la Méduse, celui où les matelots se révoltaient contre les officiers. — A la sanguine (Cabinet des Estampes).

COMBAT DE TURCS, d'après une grande aquarelle, gravé par Reynolds.

UN POSTILLON MONTÉ. Deux chevaux. Dans le dessin : « *Géricault.* » — *Paul de . . .* (illisible). Petite planche gravée au lavis.

CHEVAL DEBOUT DANS UNE ÉCURIE, ATTACHÉ PAR DEUX LONGES. *Lith. de Villain — d'après Géricault.* — A gauche, dans le dessin, trois initiales à l'envers.

TURC ARRÊTANT UN CHEVAL. Dans le fond, des Mamelucks à cheval.

CHEVAL BLANC. — *Lithographié par Bellay. Imp. Ligny.*

ÉTALON CONDUIT POUR SAILLIR UNE JUMENT. *Publié par Lami de Nosan. Lith. Villain.*

### Pièces qui appartenait à la galerie du Palais-Royal.

LE CHASSEUR A CHEVAL DU LOUVRE, lithographié par Volmar.

Id. id. par Victor Adam.

LE CUIRASSIER DU LOUVRE, id. par Volmar.

LA PAUVRE FAMILLE, id. par Weber.

UN CHEVAL ÉTALON ANGLAIS, id. par Volmar.

**Lithographies par Jayler (J. pour T.) d'après des dessins.**

UN OFFICIER ANGLAIS A CHEVAL, petite tenue. Le cheval est bai brun et marche à droite. Sans nom d'auteur. *Lith. de Villain. Jayler d'après Géricault.*

NÈGRE MONTÉ SUR UN CHEVAL QUI SE CABRE. *Lith. de Villain.*

CARABINIER VU DE DOS, d'après une superbe aquarelle appartenant à M. His de Lasalle. *Lith. Villain.*

TURC AVEC LANCE ET ESPINGOLE. *Lith. Villain.*

PERSAN A CHEVAL. *Lith. Villain.*

CHEVAL ARABE VU DE PROFIL, avec son conducteur derrière lui. *Lith. Villain.*

CHEVAL DE CHARRETTE DANS LES LIMONS. Sans lettre.

CHEVAL SE CABRANT. Id.

TÊTE DE TURC, lithographiée par Champion, d'après une peinture grande comme nature.

TÊTE DE CHIEN BULLDOG, d'après une peinture appartenant à M. His de Lasalle, lithographiée par C. Aubry. *Imp. Villain.*

COURSE DE CHEVAUX, d'après la peinture de la collection de M. Camille Mareille, lithographiée par Leroux.

LE DÉPART DE LA COURSE, d'après la peinture appartenant à M. Couvreur, lithographié par Leroux.

CHASSEUR A CHEVAL, d'après la belle esquisse appartenant à M. His de Lasalle, lithographié par Leroux.

**FAC-SIMILE D'APRÈS LES CROQUIS ET COMPOSITIONS INÉDITES DE FEU GÉRICAUT, LITHOGRAPHIÉS PAR COLIN ET WATTIER. 1<sup>re</sup> LIVRAISON.** — *C. Magnenat, scrip. — Lith. de Feillet. A Paris, chez M. Colin, quai de la Mégisserie, n° 78. — M. Wattier, rue du Faub.-Montmartre, n° 25. — M. Feillet, rue du Faub.-Montmartre, n° 4. — A Londres, chez M. Colnachi et C<sup>e</sup>, Cockspur street, n° 23. — M. Fuller. Rathbonne place Oxford street. — M. Ackerman. Strand, London.*

Ce titre imprimé sur papier brun est en travers. Dimension uniforme des feuilles, à l'exception du n° 2.

H., 430. — L., 290 mill.

Ce cahier, le seul qui ait été publié, renferme dix feuilles non numérotées. Toutes les lithographies sont de M. Colin, à l'exception des armures et de la petite course. Il a paru en 1824.

- 4) GÉRICAUT, D'APRÈS UN PORTRAIT FAIT EN 1816. *Lith. de Feillet. — A. Colin, 1824.* — Cette feuille est plus petite que les autres de quelques millimètres.
- 2) COURSE DE CHEVAUX LIBRES. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.* — C'est la reproduction du dessin que possède le Louvre. Feuille double.
- 3) DEUX ARMURES (homme et cheval), l'une vue de face, l'autre de dos. Le dessin

original à la mine de plomb, sur papier blanc, appartient à M. Maherault; il est dans dans le même sens que le *fac-simile*. *Wattier d'après Géricault. — Lith. de Feillet.*

- 4) CHEVAL CABRÉ ATTAQUÉ PAR UN LION. D'après le dessin original du Musée du Louvre. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 5) CHEVAUX RETENUS PAR DES HOMMES NUS. Étude pour la course. *Wattier d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 6) UN CUIRASSIER A CHEVAL VU DE DOS ET GALOPANT. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 7) UNE EXÉCUTION A MORT A ROME. Les membres de la confrérie conduisent le condamné, qui met le pied sur la première marche de l'échafaud. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 8) ARABE PLEURANT SON CHEVAL MORT. Assis près de lui, il tient sa tête des deux mains. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 9) UN CHEVAL QUI SE CABRE. Deux hommes en costume romain moderne le retiennent par le mors; un autre le tient par la queue.
- UN BOEUF, QU'UN HOMME NU RETIENT LA TÊTE BAISSÉE PAR UNE CORDE PASSÉE DANS UN ANNEAU FIXÉ EN TERRE, VA ÊTRE ABATTU PAR UN AUTRE HOMME QUI LÈVE SA MASSUE. — Deux dessins sur la même feuille. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*
- 40) Lettre en *fac-simile* de Géricault (adressée, comme on le comprend facilement, à M. Eugène Isabey).

M. A. Colin a fait, il y a une dizaine d'années, une nouvelle suite de lithographies d'après des dessins de Géricault. L'édition n'a pas été publiée, et les pierres sont peut-être encore chez l'imprimeur, M. Villain. On n'en a tiré que des épreuves d'essai, une ou deux de chaque pierre, qui sont toutes, croyons-nous, entre les mains de M. Colin, à l'exception de trois feuilles qu'il avait en double, qu'il a bien voulu nous donner et que nous indiquerons sommairement.

- 4) TROUPE DE SEPT CHEVAUX LIBRES CHASSÉS PAR UN PERSONNAGE NU A CHEVAL ET ARMÉ D'UN FOUET. — TROUPEAU DE BŒUFS CONDUITS PAR SIX BERGERS ROMAINS A CHEVAL ET ARMÉS DE LANCES. Deux dessins sur la même feuille, de dimensions à peu près semblables.
- 2) TROIS TIGRES ATTAQUENT UN PAREIL NOMBRE DE CHEVAUX. L'un des chevaux, déjà terrassé, est couché au premier plan.
- 3) CHEVAL DE CHARRETTE HARNACHÉ qui se frotte la tête contre la jambe gauche de devant.

M. Colin possède encore des épreuves d'essai de quelques autres pièces de cette suite; mais comme il n'existe, à ce que je crois, qu'un seul exemplaire de chacune d'elles, je me borne à en indiquer les sujets. Un épisode de la course des chevaux libres; des bergers romains, qui paraissent être la première pensée de la belle lithographie: *Bouchers de Rome*; des lutteurs; un chasseur à cheval et

deux chevaux; deux compositions du même sujet : un maréchal ferrant; des groupes d'hommes et de chevaux; un grand saint George terrassant le démon; un important dessin du *Radeau de la Méduse*, et quelques autres encore peut-être.

**FAC-SIMILE DE DESSINS EXTRAITS DES LIVRES DE CROQUIS DE GÉRICAULT ET LITHOGRAPHIÉS PAR PLUSIEURS ARTISTES.** — *Publiés par Blaisot, marchand d'estampes de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans. — Palais-Royal. 1825. — Imp. lithog. de P. Ducarme, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, n° 24.*

Ce titre, imprimé sur papier rouge brique, est en hauteur. Dimension uniforme des feuilles.

H., 375. — L., 275 mill.

- 1) **TROIS CHEVAUX A L'ÉCURIE.** Une petite fille donne une poignée de foin au plus rapproché. A gauche, un homme, qui paraît être un vieux soldat, fait la litière avec une fourche. Sans titre. Lith. par Amédée Faure.
- 2) **GÉNÉRAL DE L'ARMÉE DU RHIN.** Debout, vu de face, en grande tenue. (Par Charlet.) Lith. par Achille Devéria.
- 3) **UNE FACTION A LA MAIRIE.** Garde national assis et endormi. (Par Charlet.) Lith. par Eugène Devéria.
- 4) **L'ARRIVÉE DU CONSCRIT.** (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.
- 5) **HELVE TIUS PRÉSENTANT SON PETIT-FILS A VOLTAIRE.** (Auteur inconnu.)
- 6) **A WAGRAM.** Napoléon debout sur une éminence, regardant avec une lunette. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.
- 7) **GÉRICAULT, PEINTRE FRANÇAIS, MORT A PARIS EN 1824. LITHOGRAPHIÉ D'APRÈS UN DESSIN TROUVÉ DANS DES LIVRES QUI LUI ONT APPARTENU.** (Ce dessin est de Delacroix.) Il est vu de trois quarts, avec un mouchoir noué sur la tête. On lit dans le coin gauche : *Lith. par Devéria, 1824.*
- 8) **LA PRISE DE TABAC.** Un homme assis sur un banc prend une prise de tabac. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.
- 9) **COSTUMES ORIENTAUX.** Deux Persans debout. Lith. par A. Devéria.
- 10) **LE SAVETIER EN GOGUETTE.** Vu de dos, les deux poings sur les hanches. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.
- 11) **GÉRICAULT.** Un cheval devant une tente, avec une couverture serrée par un surfaix. Lith. par E. Devéria.
- 12) **LA PRIÈRE.** Plusieurs personnages à genoux dans une église. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.
- 13) **TAUREAU COMBATTANT.** Il est attaqué par des chiens, dont il a déjà renversé plusieurs. Ce beau dessin est lithographié par Louis Boulanger. Il est signé à gauche : *L. B.*
- 14) **ARABE MONTÉ SUR UN CHEVAL VU DE PROFIL.** Sans titre. Lith. par L. Boulanger.
- 15) **FRAGMENT D'UN JUGEMENT DERNIER.** D'après un dessin de Géricault repro-

duisant une partie de la gravure de la Chute des Anges, de Rubens. Lith. par E. Devéria ?

- 16) D'APRÈS NATURE. Portrait d'un soldat vu de trois quarts. Lith. par E. Devéria.
- 17) UN SANGLIER ATTAQUÉ PAR DES CHIENS. Le sanglier est ombré ; les chiens sont d'une exécution beaucoup moins poussée. Par exception, le numéro de la feuille (17) est au bas de la page, à la place du titre, qui manque. Lith. par L. Boulanger.
- 18) UN MARÉCHAL DES LOGIS DE HUSSARDS debout, la main gauche appuyée sur la garde de son sabre. Lithographié par Devéria, dont on voit la signature à gauche (*E. Devéria, 1824.*)
- 19) SIX CROQUIS SUR LA MÊME FEUILLE. — Homme en culotte vu de dos. — Tête à perruque vue par derrière. — Un paysan de profil qui tient son chapeau des deux mains. — Tête de militaire coiffée d'un chapeau à plumes. — Satyre embrassant une femme appuyée à une colonne. — Portrait en charge de M. Eugène Lami. — Buste d'homme terminé en tête d'oiseau. — De ces six croquis, celui qui représente un satyre embrassant une femme est peut-être le seul qui soit de Géricault. Sans titre. Lith. par E. Devéria.
- 20) PORTRAIT DE CHARLET. Même remarque au sujet du titre que pour le n° 17.  
Les pièces seules qui ne portent pas d'autres attributions sont de Géricault.

DESSINS DE GÉRICAUT, LITHOGRAPHIÉS EN *FAC-SIMILE* PAR A. COLIN, publiés par une société d'artistes et d'amateurs. (MM. His de Lasalle, Gleyre, de Triqueti, Eudoxe Marcille, Valton et Charles Clément.) — 1<sup>re</sup> LIVRAISON, — Paris, chez Leconte, éditeur, boulevard des Italiens, 5. 1866. — Imprimé par Auguste Bry, rue du Bac, 114, à Paris.

Ce cahier renferme sept feuilles, dont une de texte. Le titre, imprimé sur papier gris, est en hauteur. Dimension uniforme des feuilles :

H., 570.—L., 400 mill.

1. COURSE DE CHEVAUX LIBRES, d'après le dessin à la plume à M. Eudoxe Marcille.
2. MARCHÉ AUX BOEUFs, id. id. id.
3. LA TRAITE DES NÈGRES, d'après le dessin à la sanguine et à la mine de plomb à M. His de Lasalle.
4. HOMME TERRASSANT UN BOEUF, avec divers croquis, d'après le dessin à la plume à M. His de Lasalle.
5. PRIÈRE A LA MADONE, d'après le dessin à la plume à M. His de Lasalle.
6. MARCHÉ DANS LE DÉSERT. Variante de la lithographie du même nom, d'après le dessin à la mine de plomb à M. His de Lasalle.

Toutes ces lithographies portent, au-dessus du dessin, à gauche : 1<sup>re</sup> liv<sup>n</sup>, et à droite : N° 1, 2, etc., etc.

Au-dessous, à gauche : *Dessiné par Géricault* ; au milieu : Paris, imp<sup>e</sup> par Auguste Bry, rue du Bac, 114, à droite : *Lithographié par A. Colin*. — Au-dessous du nom de l'imprimeur, le titre, et plus bas, à gauche : *Publié par une Société d'artistes et d'amateurs* ; à droite, chez Leconte, éditeur, boulevard des Italiens, 5.

On a fait un assez grand nombre de portraits de Géricault. Outre les deux que nous avons déjà mentionnés, nous citerons :

PORTRAIT DE GÉRICAUT UN BONNET GREC SUR LA TÊTE, par M. Léon Cogniet.

PORTRAIT DE GÉRICAUT pendant sa dernière maladie. Il a la tête couverte d'une calotte et appuyée sur un oreiller.

GÉRICAUT. Il est représenté en buste, vêtu d'une veste d'atelier. Il porte une calotte grecque. Son col de chemise est rabattu. Au bas de la page, on trouve un *fac-simile* de son écriture. *Tony Touillon, 1843. Rosselin, éditeur. Lith. Grégoire et Deneux.*

PORTRAIT DE GÉRICAUT. Il a un mouchoir noir roulé autour de la tête. *Lithographie par Vienot d'après H. Vernet. (Lith. de F. Noel.)*

GÉRICAUT. Dans la même pose que celui de M. Colin (voir plus haut). *Lith. de Chabert.*

PORTRAIT DE GÉRICAUT. Dans un ovale. Épreuve d'eau-forte par M. Ch. Demat, 1845. Cette gravure n'a pas été publiée. (Vente Parguez.)

Indiquons encore LA MORT DE GÉRICAUT, d'après le tableau d'Ary Scheffer, lithographiée par Meunier; une eau-forte dans le *Journal des Artistes* de 1841, et une gravure en bois, publiée par le *Magasin pittoresque*, du tombeau de Géricault par Étex.

CHARLES CLÉMENT.



L'EXHIBITION  
DE  
LA ROYAL-ACADEMY

---



es salles consacrées dans les Musées aux diverses écoles qui, à un titre quelconque, ont marqué dans l'histoire de l'art, parlent bien moins nettement à l'esprit que les expositions d'œuvres d'artistes vivants. Les œuvres qu'elles offrent à la curiosité ne sont plus sur le sol qui les a vues éclore; elles retracent des mœurs ou des épisodes auxquels l'optique des temps prête déjà un caractère général. L'accent du pays a disparu. Les angles se sont émoussés et l'esthétique triomphe de nos impressions. Mais dans les expositions d'œuvres d'artistes vivants, même pendant les périodes d'affaissement, les aptitudes d'une race, ses préférences, ses antipathies se traduisent à nos yeux aussi brusquement que s'est traduit à nos oreilles le son des voix lorsque nous avons franchi la Manche. Nous nous sentons vraiment en pays étranger. La beauté revêt d'autres caractères. Notre jugement est sur ses gardes, et il se fait plus impartial.

Avant de faire, cette année encore, notre visite à l'Exhibition de la Royal-Academy, nous avons traversé, sinon étudié à fond le Salon des Champs-Élysées. Nous avons donc provision d'impressions générales toutes fraîches. Connaissant un peu mieux l'art anglais contemporain, nous étions moins en défiance contre nos propres jugements. Est-il besoin d'écrire que notre salon français diffère autant de celui-là que les courses de Chantilly du Derby d'Epsom. Ici comme là, dans l'île ou le continent, le prix est bien le même, un triomphe doublant une spéculation.

lation, une coupe d'or conquise au bruit des applaudissements, mais combien les voix qui acclament, le soleil qui luit, le paysage qui encadre se séparent par des traits caractéristiques et profonds !

Le moment est proche où chacun de nos lecteurs pourra faire lui-même les comparaisons. La grande exposition internationale de 1867 va nous apporter à Paris les œuvres les plus remarquables produites par les artistes anglais depuis 1855. Notre rôle, après quelques brèves considérations générales, doit se borner à préparer les oreilles françaises à retenir les noms de quelques-uns de nos voisins, en espérant que nos jugements ne seront pas infirmés.

Il semble, à ne considérer que l'histoire politique de l'Angleterre, sa littérature, ses mœurs personnelles, que l'on soit en droit d'attendre de ses artistes contemporains des originalités saisissantes et des œuvres tranchées. Il n'en est à peu près rien, et cet effacement dans la conception ou le rendu est pour moi un sujet d'étonnement et d'interminables réflexions. Je comprendrais que l'on arrivât à ce résultat général dans un pays de tradition monarchique et catholique où l'Académie ferait partie des rouages gouvernementaux, où de jeunes critiques s'exerceraient à crever, au nom du passé, les chefs-d'œuvre de leurs contemporains ; mais en Angleterre, où l'individu est habitué à ne compter que sur soi, où la question de patriotisme domine implicitement toute discussion, le cas est plus mystérieux. Il y a eu cependant de ces maîtres en Angleterre : Hogarth était en même temps qu'un moraliste de la plus haute portée et bien moins littéraire qu'on ne l'a dit, un artiste sachant à fond son métier ; Gainsborough a peint le portrait avec un sentiment tout différent de Van Dyck auquel Reynolds a tant emprunté ; Crome, Constable, Calcott, n'ont point reculé devant l'éloquence sauvage du paysage vrai, et Turner, le grand Turner, a montré, en s'exaspérant à de certains jours jusqu'à l'hallucination, jusqu'à quelle hauteur pouvaient voler les ailes de la fantaisie. La race anglaise est ainsi susceptible de produire des artistes aussi énergiques que ses marins, ses hommes d'État, ses industriels. A quoi tient donc l'atonie qui abat depuis quelques années son école ? Tous les gens intelligents que j'ai interrogés m'ont répondu que c'était à la nouvelle constitution sociale. Les titres pouvant se transmettre comme récompense des services rendus au pays, une nouvelle aristocratie a été créée, et c'est l'argent surtout qu'elle représente : la morgue du parvenu qui craint qu'on le discute ou le raille, a remplacé cette hauteur de manières pardonnable au fils de générations dont le passé oblige. Jadis, les grands seigneurs vivaient familièrement avec les

artistes; ils les encourageaient sans les humilier; ils les consultaient; ils étaient plutôt leurs patrons que les acquéreurs de leurs œuvres. Aujourd'hui, l'aristocratie de la houille et du fer fait bâtir des châteaux par des maçons, et, pour les décorer au plus vite, va visiter les expositions, s'enquiert du tableau qui vaut le plus cher et l'achète sans l'avoir regardé. Qu'on ne pense pas que j'exagère. L'ensemble de l'école anglaise semble se courber, plus bas encore que chez nous, devant ce tyran, le Public : le choix des sujets, le mode d'exécution, la conversation des artistes entre eux, tout révèle cette préoccupation finale de la vente et paralyse les plus généreux efforts. Le seigneur Mæcenat de Londres est en ce moment un marchand de tableaux. Il n'est guère de toiles qui sortent directement de l'atelier des artistes. On peut conclure au résultat.

« Pour dire la vérité, les Anglais ne professent en rien la théorie de l'art pour l'art. » C'est un grand historien qui formulait cette remarque il y a quelques années<sup>1</sup>, et les faits lui donnent raison. L'esprit anglais se prête mal à la haute analyse. Pour se faire bien comprendre de lui, il faut toujours lui montrer le côté saillant de la chose, ne pas craindre d'insister, d'exagérer même. Ainsi l'a fait par des cris de passion Shakespeare; par des tableaux d'une sincérité brutale, Hogarth; ainsi le font aujourd'hui certains paysagistes qui n'ont gardé de la révolution des préraphaélites, avortée, ainsi que nous l'expliquerons plus loin, qu'un amour exagéré pour le détail. On a banni d'ici, et je ne m'en plains pas pour ma part, les sujets mythologiques et pseudo-historiques : le casque de Bélisaire n'attendrissait personne et la fureur du bouillant Achille émouvait tout au plus ces écoliers de la Reine qui composent et récitent solennellement en présence de leurs professeurs des épigrammes en vers latins. La religion protestante n'admettant ni le culte de la Vierge et des saints, ni les miracles, on s'est trouvé privé de ce qui avait défrayé l'école italienne durant quatre siècles; et, fermer la Légende dorée, c'était retenir sous clef les motifs les plus tragiques et les plus suaves, les plus pittoresques et les plus cosmopolites, clore le terrain le plus propre à placer en présence l'idéal et le réel. Enfin le nu, ce nu rendu chaste et ennobli par l'intention de l'artiste, est plutôt toléré qu'accepté. Les Anglais éprouvant pour les batailles, horribles ou ridicules, une répulsion qui nous semble bien légitime, il ne reste guère à leurs artistes que les

1. *Lettres sur l'Angleterre*, par Louis Blanc; Paris, Librairie internationale, 1866. t. I, p. 56. *Les courses d'Epsom*. Ce livre renferme les tableaux les plus saisissants et les plus variés des mœurs politiques et sociales actuelles de l'Angleterre.

sujets littéraires, les scènes de la vie intime, le paysage et la marine. Eh bien ! il ne me semble pas qu'ils tirent de ce domaine encore si vaste tout le parti possible.

Ce qui manque à la moyenne de l'école, ce n'est pas le talent, ce n'est pas la conviction, car nous allons citer à l'instant des hommes aussi distingués par la tendance que par l'éducation ; c'est la doctrine, c'est l'audace, c'est la virilité. Le public anglais s'est habitué à ne demander à l'art que son côté purement aimable. Il faudrait le violenter et lui montrer que sous l'épiderme il y a des muscles, sous le front une pensée, dans la poitrine un cœur. Il faut faire entrer en scène un acteur qui soit du même coup robuste et agité par la passion vraie. Ce personnage, c'est la réalité. Depuis qu'on a fait table rase de la peinture académique, le sujet de genre a triomphé : il met en scène, non plus comme au temps d'Hogarth, les drames ou les comédies de la vie humaine, et au besoin des ivrognes, des débauchés abrutis, des filles perdues, des aliénés, des voleurs ou des ministres qui déshonorent leur habit, mais un idéal affaissant de vie superficielle et facile. On a fait seulement semblant de choisir ses sujets dans la vie réelle : mais pour ne pas offenser la délicatesse des misses et des gentlemen, on a débarbouillé les petits paysans, peigné les servantes, baigné les pauvres Irlandais, décrotté les bœufs, lissé les chèvres, tondu les moutons, lustré les chevaux avec des brosses mécaniques et des eaux de senteur. Tout ce qui nous semble déjà maniéré et qui cependant est réel en Angleterre, la verdure des arbres qui n'ont jamais été mutilés, la propreté exquise des villages de certains comtés, l'émiettage de la terre labourée, la langueur des yeux bleus des jeunes filles, l'éclat de leurs joues, la finesse et l'or de leurs cheveux blonds, leur physionomie rêveuse et leur col souple, tout cela qui, répétons-le, est infiniment différent de ce que nous avons d'ordinaire sous les yeux en France, a été poussé à l'extrême ici et est passé en tradition. Aussi cette gaieté des tons, du geste, de l'entourage, gaieté factice et inamovible, finit par troubler et inquiéter. On se demande en passant dans Pall-Mall, devant la vitrine de certains grands marchands, si ce n'est pas une croisée ouverte sur l'une des salles du cabinet illustre de M<sup>me</sup> Tus-saut, et si l'idéal de la jolie femme, ce n'est point une figure de cire.

Nous comprenons l'objection dans la bouche des gens du monde. On s'explique qu'une société dans laquelle le problème de la misère est posé avec une rigueur dont on n'a guère d'idée en France n'aimera point à retrouver sous ses yeux des plaies auxquelles elle applique en secret tous les adoucissements qu'elle peut ; on s'explique aussi qu'une société, en apparence plus aristocratique que la nôtre, c'est-à-dire

divisée en classes plus délimitées, s'abstiendra d'accueillir dans son salon, même en peinture, les balayeurs de la rue ou les marmitons.

L'art pour l'art, formule bonne ou mauvaise du goût pour un absolu supérieur, peut seul aider à vaincre la répugnance pour le côté sordide ou douloureux de la réalité ; elle implique en même temps l'affirmation de la supériorité de celui qui crée sur celui qui juge. Mais même en se restreignant à certains sujets qui n'auraient rien de trop inaccessible à la foule, ni surtout de répulsif, ni même de vulgaire, comment ne sont-ils pas au moins émus plus profondément par les côtés absolus, positifs, dans la donnée ou l'aspect, de ce qui les entoure ? Quels grands effets de décors que les bords de la Tamise, du pont de Londres à Greenwich, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil ! Quels épisodes nationaux, capables de passionner toutes les classes, que les courses, que les régates, que les chasses, et même que le *Rotten-Road*<sup>1</sup> d'Hyde-Parck ! Que de motifs variés et pleins de tournure dans ces usines immenses, dans ces forges qui sont les premières du monde ! L'étude seule de ces réalités tristes, grandioses, aimables, bouffonnes, pourrait rajeunir, aussi bien du resté sur le continent qu'ici, les écoles modernes énervées par une tradition qui ne répond plus aux mœurs, à la religion, à l'état des sciences ni à l'esprit des peuples. Ainsi Antée, dans les bras d'Hercule, recouvrait sa vigueur lorsque ses pieds touchaient la terre.

Ce que les Anglais ont peint le mieux, tandis qu'ils avaient une aristocratie de race qui se complaisait dans la représentation de ses dignitaires en costume d'apparat et de ses beautés en costume mythologique ou de cour, c'est le portrait. Aujourd'hui encore, ils lui impriment plus de saveur que nos peintres français. Ils s'appliquent moins à ce que nous nommons « le style, » et sacrifient plus à l'éclat du ton et à la liberté de l'attitude. On se rappelle quelle sensation firent à Paris, en 1855, les portraits de sir Francis Grant : cela fut jugé une fenêtre ouverte sur le paysage anglais si fin, si propre et si séduisant, et aussi sur la vie de chasse et de plaisirs des hautes classes. Aujourd'hui, le pinceau du

4. Le Rotten-Road est une large allée sablée, qui va des jardins de Kensington à l'arc de triomphe de Wellington en traversant Hyde-Park. Tout ce que Londres compte d'amazones et de cavaliers s'y donne rendez-vous le matin avant déjeuner, et dans le jour, de une heure à cinq. Ce sont d'interminables escadrons de jeunes femmes sur des chevaux superbes, d'enfants sur des poneys, d'hommes âgés à la mine placide, de jeunes gens en toilette, de jockeys en culotte collante. Un statisticien sérieux affirme y avoir compté, dans le beau moment de la saison, quinze à dix-huit mille personnes à cheval par jour.

nouveau président de l'Académie a peut-être moins de force, mais il excelle toujours à marquer ces nuances qui séparent la bonne compagnie du vulgaire ; le portrait de mistress Henrick, dans le parc de Beaumanoir, prête à monter à cheval, restera comme l'un des meilleurs de la manière actuelle de sir F. Grant. — M. Boxall, qui nous avait tant attiré l'an dernier<sup>1</sup>, ne nous intéresse pas moins cette année ; malgré l'incertitude visiblement calculée du dessin et de la touche, on ne peut se soustraire au charme de ces physionomies pâles et douces, de ces yeux qui pensent, de ces lèvres qui sont prêtes à laisser passer de graves paroles ; ces portraits rappellent par plus d'un côté ceux d'Ary Scheffer. — M. Leighton, sur lequel nous reviendrons ci-après, a, dans le salon d'honneur « East Room, » un portrait de jeune femme, debout, vêtue de taffetas noir, arrangeant des fleurs dans un long cornet de cristal ; à en juger par ses grands yeux noirs, son teint ambré et ses cheveux lissés en bandeaux, on peut la prendre pour une femme du pays « où résonne le *Sì* ; » son regard vague et sa bouche sérieuse disent peut-être la mélancolie mal dissimulée de la nostalgie. — Notre compatriote Legros, définitivement établi à Londres, a exposé une excellente étude de jeune femme en buste, presque absolument de profil, ce qui laisse voir les attaches du cou et une oreille fine et rose comme un coquillage. Par une fantaisie familière aux anciens maîtres italiens, il lui a placé dans les mains, qui sont d'une forme superbe, un violon. L'ensemble est d'un ton très-frais et le modelé est très-juste, car malgré l'élévation et l'angle où elle était placée, cette étude ne perdait rien de sa tournure et de sa force. — Le portrait de M. Tom Taylor, par M. H. Fleuss, est énergique, mais il lui manque la distinction du modèle : le peintre ne s'est pas assez souvenu qu'il avait en même temps qu'un solide compagnon un homme d'esprit sous les yeux. — M. Prinsep a eu la bonne fortune d'avoir à traduire les satins brochés de dragons et brodés de jade d'un costume de mandarin : le lieutenant-colonel Charles Gordon, ayant rendu de signalés services à l'empereur de la Chine et pourfendu une masse notable de rebelles, a reçu le grade, le bouton et l'uniforme de mandarin jaune ; cette peinture est destinée à la mess du corps royal des ingénieurs, à Chatam. — M. Herdmann, à l'exemple des peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle, a mis en action son modèle, M. Wentworth, qui, en costume d'Écossais, est à la chasse dans les Highlands ; un garde

1. *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de juin 1865. Outre le compte rendu de l'Exhibition, le lecteur trouvera dans cet article des notes sur la Royal-Academy, qui vient de remanier profondément sa constitution.

lui désigne du doigt quelque daim encore hors de portée. — M. Wells a groupé dans un grand tableau, qui rappelle avec plus de fermeté dans le faire les toiles d'Horace Vernet, les tireurs les plus distingués du corps des volontaires. Les attitudes sont naturelles et les têtes intelligentes. M. H. T. Wells ne se livre que depuis peu d'années à la peinture à l'huile, c'est une nouvelle raison pour applaudir à un début aussi remarquable<sup>1</sup>. Il peignait auparavant la miniature, et avec largeur, à en juger par un portrait ou étude de belle jeune femme brune vêtue de noir, exécuté par ce procédé dans des proportions insolites.

Ce que l'on peint le mieux ici, c'est le paysage, et le peintre qui s'y distingue le plus est M. J. C. Hook. Nous avons déjà signalé sa couleur vigoureuse, son dessin énergique, son sentiment robuste de la nature ; il nous faut insister, parce que cette exhibition renferme de lui une œuvre à nos yeux capitale : l'intérieur d'une barque, vu de raccourci, forme l'avant-plan ; trois pêcheurs unissent leurs efforts pour hisser la voile tannée et se suspendent au cordage comme des sonneurs de cloches ; entre le mât et le pli de la voile agitée par le vent, on aperçoit les vagues vertes dont la brise argente la cime et, plus loin, ces mêmes flots qui se brisent au pied d'une falaise. Voilà un tableau qui n'est pas seulement digne de toute louange par des qualités techniques de premier ordre, mais qui se grave dans le souvenir par les qualités plus rares du sentiment : cela sent l'air salin de la mer et chante son rude labeur : « Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien, » tel est le titre de cette forte et simple composition que nous espérons bien revoir en 1867. Le jour où il l'a terminée, M. Hook avait bien gagné le pain de sa journée.

De M. Hook, peintre consommé, académicien et bien en vue, il serait imprudent de passer brusquement à M. Edwards, qui ne peint que depuis peu d'années et jouit du privilège d'être si mal accroché qu'on ne peut guère juger de ses toiles. Mais M. Edwards nous tient beaucoup à cœur, son système surtout, qui est de lutter corps à corps avec la nature, et de ne point s'arrêter au milieu de la lutte. Nous avons vu de lui des études qui nous ont tout à fait étonné. Il s'en exhale je ne sais

1. Pour donner une idée du prix que peut atteindre ici un tableau qui a eu du succès et aussi pour rendre justice au désintéressement de certains artistes, nous dirons que M. H. T. Wells a refusé 62,000 francs de cette toile. Un spéculateur devait le faire graver et le promener de tir en tir. M. Wells a refusé cette offre brillante, parce qu'il tenait à exposer son œuvre et à solliciter ainsi des académiciens le titre d'*associé*.

quelle austérité puritaine. Il rejette la grâce et la coquetterie de la nature, comme des péchés abominables. Une branche l'intéresse plus que le feuillage, sans doute parce qu'elle est un fait plus persistant ; les landes stériles, les falaises inaccessibles des côtes de Cornouailles, la mer qui s'y heurte incessamment en gémissant, les heures du jour où le ciel projette sur l'eau de grands reflets lilas ou jaune paille, tels sont les aspects grandioses ou agités qui le captivent<sup>1</sup>. Les paysages de M. Edwards sont encore marqués d'une sécheresse que la pratique du pinceau assouplira. Tenons-nous à l'eau-forte qui accompagne ces pages. C'est le profil du cap qui surplombe la mine de Botallack, à cinq ou six mille de Lands-End, le Finistère anglais. Victor Hugo, dans une de ses plus profondes études<sup>2</sup>, a écrit : « Grâce à ce cap, vous pouvez vous en aller au milieu de l'eau illimitée, marcher dans les souffles, voir de près voler les aigles et nager les monstres, promener votre humanité dans la rumeur éternelle, pénétrer l'impénétrable... » Voilà pour la silhouette, avec les baraques en planches, les poulies, les chaînes, les cordes jetées comme des lianes d'un granit à l'autre. Pour la couleur, il faut observer que ce granit est constamment intercalé avec l'ardoise et la stratification carbonique des autres roches du Cornwall, et que des veinules de métal qui affleurent lui donnent l'aspect bigarré de la peau d'un serpent. Justement, Botallack, au dire des savants, est un mot celtique qui signifie « la demeure du Dieu-Serpent. » Appellation singulière bien faite pour frapper l'imagination d'un artiste et d'un poète, et lui promettre quelque apparition au milieu du sifflement des machines, du grincement des chaînes qui disparaissent dans les puits obscurs, du grondement amer du flot qui se heurte avec une fatale impuissance ! Ici s'arrête le fantastique : le réel, c'est que cette mine, qui s'étend à plus d'un demi-mille sous la mer, produit du cuivre de qualité supérieure ; peut-être même la planche sur laquelle M. Edwards dessinait patiemment avait-elle reposé durant de longues suites de siècles dans ce palais du Dieu-Serpent profané par le pic des mineurs.

Puisque nous sommes entrés dans cette petite salle « octagon room, »

1. L'eau-forte que nous publions aujourd'hui donnera l'idée des coins où M Edwards aime à installer son cheval. Elle est choisie parmi un cahier de trente compositions analogues, variant avec des paysages d'un dessin très-arrêté, qui paraîtront cet automne pour répondre à cette agitation provoquée, parmi les amateurs et les artistes des deux côtés du détroit, par la publication des eaux-fortes de M. Fr. Seymour-Haden. Elles en diffèrent du reste absolument et formeront une curieuse opposition.

2. *William Shakespeare. Son œuvre*, p. 317. Édition in-8°, 1864.

qui a les dimensions et l'obscurité d'un tombeau de famille, et qui est consacrée aux eaux-fortes et aux burins, notons les jolis paysages de M. H. Cole, les intéressants croquis d'arbres de M. Payne, et « un fragment, » c'est le titre au livret d'un croquis de notre ami Fr. Seymour-Haden. C'est moins un envoi qu'une simple carte de visite, qui porte en lettres claires, amusantes, fantaisistes, la signature de l'amateur-aquafortiste : deux ânonnés arrêtés à l'angle d'un massif d'arbres regardent le spectateur avec une méfiance mal déguisée. A notre avis, Fr. Seymour-Haden eût mieux fait de détacher une de ces pages fortes et colorées qui forment son livre d'*Études à l'eau-forte*, et qui l'ont consacré artiste à Paris comme à Londres. Le public ne comprend pas toujours ces plaisanteries humoristiques.

M. Mason a quelques liens de parenté avec notre Corot. Comme lui il exprime le dessin par la masse et néglige le détail ; comme lui il demande à la palette des valeurs colorantes plutôt que des tons locaux ; comme lui encore, il veut que l'impression se dégage de l'ensemble du tableau et non de l'épisode. C'est préférer la symphonie à la mélodie, et il arrive souvent que ceux dont l'oreille n'est pas initiée prennent pour un simple prélude ce qui est l'imitation profondément ressentie des vagues harmonies de la nature. M. Mason, qui semble doué d'une âme extrêmement sensible, place souvent dans ses champs, aux lignes simples et s'enlevant sur des ciels très-doux, de petites figures d'enfants ou de jeunes filles d'un maniérisme extrêmement raffiné. C'est un poème bucolique.

Les « Terrains boisés » de M. J. Linnell aîné sont faits à la manière de ces études que nous trouvâmes dans l'atelier d'Eugène Delacroix. Il aime — ce qui n'est guère imité ici — à rendre ce moment de l'année où la silhouette ronde des chênes et des hêtres rappelle Cybèle tendant à ses enfants ses seins gonflés d'un lait éternel. — M. J. R. Lee nous montre le combat des dernières lueurs du soleil, descendu derrière la colline, avec les premiers rayons de la lune qui se lève ; les oiseaux regagnent à tire-d'aile leur perchoir, et la vache appelle son veau en meuglant. — L'*Automne* de M. G. W. Mawley offre une vallée bordée de grands arbres, bien massée, d'une coloration juste et variée.

Nous avons cité avec complaisance les noms des paysagistes qui impriment à leurs œuvres une signature très-lisible. Il y a toute une série, parmi lesquels nous avons remarqué, l'an dernier, M. Brett, qui s'astreint à un rendu très-minutieux. Les tons sont souvent aigres, mais la verdure des arbres, en Angleterre, au moins lorsqu'il m'a été donné de la voir, est beaucoup plus jaune qu'en France. Cette école, qui

a des liens très-étroits avec les aquarellistes, a pour signes distinctifs le soleil traversant les allées d'arbres, les moissons ondulant sous la brise, les prairies que la *scilla bifolia* glace de lilas et de bleu, les nuages surtout, soit qu'ils courent en lourds flocons blancs, soit qu'ils s'allongent en barbe de chat ou s'arrondissent en dos de moutons, soit que les derniers feux du couchant les teignent d'or ou de pourpre ou qu'ils meurent dans le ciel argenté par les premiers rayons de la lune. N'est-ce pas à cette école, bien qu'il ait peint en plein jour une jeune fille assise sur la fougère et les larges pissenlits au milieu des rochers, qu'on doit rattacher M. J. B. Grahame? — On a beaucoup remarqué cette année les débuts d'un jeune Écossais, M. P. Graham, le presque homonyme du précédent. Un orage éclate dans une vallée des Highlands : l'eau qui a coulé sur les déclivités, au milieu des bruyères, bondit et écume, jaune comme si elle sortait d'une cuve de porter; les vapeurs flottent dans la gorge en grosses masses cotonneuses. M. P. Graham a dramatisé sa composition, dont l'équilibre est excellent, et lui a imprimé un caractère de sévère grandeur sans rien sacrifier de la vérité. C'est déjà plus qu'une promesse.

Il n'y a à peu près point de scènes de batailles. Il n'y a guère de scènes de sainteté qu'un *Judas poursuivi par les remords* qui m'a bien l'air d'avoir été ébauché par M. Armitage dans quelque atelier de Paris. La scène historique la plus intéressante est une réduction, malheureusement fort médiocre, de la *Mort de Nelson*, grande fresque peinte par M. Maclise dans la salle de la Reine, au Parlement. C'est le pendant du *Soir de la bataille de Waterloo*, qui est la peinture d'histoire la plus originale et la plus nationale que nous ayons vue en Angleterre. Ces deux fresques et celles de MM. Herbert, Horsley et autres, qui ornent le même palais, doivent être quelque jour, pour la *Gazette*, l'objet d'un travail à part.

La plus aimable peinture, dans le genre sérieux, est celle de M. Leighton, des *Jeunes fiancées de Syracuse portant en procession des bêtes fauves au temple de Diane*. Un passage de la deuxième idylle de Théocrite lui a fourni, sinon le sujet, au moins le prétexte; c'est lorsque la femme, qui fait des incantations pour ramener à elle son amant, chante qu'elle l'avait aperçu pour la première fois en courant voir défilier un cortège : « La Canéphore Anaxo allait au bois sacré d'Artémis au milieu d'un cortège d'animaux, parmi lesquels se trouvait une lionne. » La composition se déploie en frise : entre les jeunes filles qui se massent par



JEUNES FIANCES DE SYRACUSE (FRAGMENT D'UN TABLEAU DE M. LEIGHTON).

groupes de deux, de trois, de quatre, tenant dans leurs bras de jeunes tigres qui jouent et se débattent, ou menant en laisse des lionnes, l'œil s'attarde sur des oliviers, des orangers, des lauriers-roses et s'arrête à la ligne bleue de la Méditerranée; des hommes, des jeunes garçons, sont vus à mi-corps sur le premier plan. La coloration est suave, claire et montée, les plis retombent parallèles comme les tubes d'une flûte champêtre, les gestes sont à demi emprisonnés dans cette rêverie marmoréenne que l'antiquité imposait à ses bas-reliefs sacrés. Les têtes sont belles et charmantes à la fois. C'est un type très-curieux de la beauté idéale au point de vue anglais. M. Frédéric Leighton a beaucoup voyagé, beaucoup étudié, beaucoup comparé. Mais il sait dégager avec beaucoup de franchise ce qu'a excité en lui l'admiration des écoles italiennes et il le formule en parfaite connaissance de cause et sans pédantisme. M. Frédéric Leighton représente donc ici l'esprit de tradition et les doctrines de la jeune école académique. Son avenir est brillant. Il est déjà « associate; » nul doute qu'il ne pénètre prochainement dans le cénacle, car ici l'Académie ne refuse point d'infuser du jeune sang dans ses vieilles veines. Par un de ces coups hardis qu'enseigne seule la pratique des mœurs parlementaires, pendant que nous étions à Londres, elle a subitement reconquis le terrain qu'elle avait semblé perdre dans ces dernières années. Elle s'est mise, en faisant galamment des concessions que réclamait l'opinion publique, au-dessus des attaques de ses ennemis; elle a étendu indéfiniment le nombre des « associates, » leur a accordé le vote dans les élections, a supprimé les limites d'âge et s'est publiquement excusée sur le manque de place, de l'offense involontaire qu'elle faisait à des artistes dont elle avait accepté les envois en ne les exposant pas tous. M. Fr. Leighton, lorsqu'il y entrera, y représentera avec infiniment de distinction les aspirations vers l'art classique.

Les académiciens d'ici ne sont point gens farouches et atrabilaires. Ils sont plutôt, comme disaient nos pères, « amis d'une douce gaieté. » J'en atteste M. Frith, qui ne hait pas les épisodes réjouissants, et a, cette année, mis en scène cet oncle Tobie et cette entêtée veuve Wadman, que Leslie avait déjà empruntés à Sterne; ils discourent en stratégestes consommés; elle, connaissant l'art de l'attaque, lui, ferré sur celui de la défense. Malheureusement, la scène, si piquante dans le livre, est devenue, sous le pinceau de M. Frith, froide et maniérée. — M. Phillip a surpris, dans quelque *posada* espagnole, un prêtre gras et rubicond, qui, en contant des gaudrioles à des commères, qui riaient à belles dents, allumait sa cigarette au feu d'un *brasero*.

M. Horsley sait toucher avec tact la corde du sentiment familial: il



DÉPART POUR LA PROMENADE, PAR M. HORSLEY.

y mêle un sourire tiède comme un baiser maternel. Ce que je préfère dans son œuvre, ce sont ces jeux d'enfants, dont sa propre famille lui fournit les blonds et roses modèles. Le *Départ pour la promenade*, qu'il a autorisé la *Gazette* à reproduire, montre tout l'esprit qu'il imprime à ces riens qui tiennent tant de place dans la vie. Un autre tableau de M. Horsley, un jeune messenger qui, en attendant une réponse de la dame du château, ne perd pas son temps auprès de la camériste, offre un effet de soleil remarquable. Ses œuvres sont très-vivement disputées, et je le conçois sans peine : elles reproduisent de petits drames intimes, où le sentiment est tempéré par la malice, et elles sont peintes avec plus de simplicité et plus de fermeté que la plupart des autres. — M. Thomas Faed a exposé son morceau de réception, une jeune nourrice qui donne les premiers soins à l'enfant qu'on vient de lui confier. C'est une des peintures les plus solides de toute l'exhibition, les panneaux et les toiles péchant en général par l'absence de pâte. — Sir Edwin Landseer, que tous nos lecteurs connaissent au moins par les gravures faites d'après ses œuvres et par le Salon de 1855, compose des scènes d'animaux, où la prétention dépasse souvent la mesure, et avec une mollesse de pinceau qui énerve jusqu'au sentiment du dessin. Nos animaux français sont plus francs et plus simples. Il ne s'en est pas tenu là cette année. Sa *Prière de lady Godiva*, qui parcourt toute nue sur un cheval la ville de Murcie, est moins que médiocre. Mais son âge, ses succès passés le placent au-dessus de la critique. Sa main, visiblement affaiblie, ferait mieux de jouir d'un repos loyalement gagné.

Le succès de l'exhibition est sans conteste pour cet aimable et gai tableau de genre que M. Calderon intitule plaisamment « Sa très-haute, noble et puissante Grâce. » On ne saurait composer et peindre avec plus d'intelligence et de naturel. Nos lecteurs voient ci-contre la donnée. Combien est comique le sérieux de cette petite poupée monarchique qui passe, d'un pas de reine de féerie, devant cette cour cocasse groupée dans une belle galerie. Les tons à la fois tièdes et forts de la tapisserie qui garnit la muraille servent d'ingénieux repoussoir aux tons de chairs qui sont tout à fait distingués. — M. Yeames nous fait assister à la réception par la grande Élisabeth des ambassadeurs français après la Saint-Barthélemy. C'est du Delaroche un peu appauvri. — Il y a ici tout un groupe d'artistes que l'on appelle « les Écossais, » et qui sont d'une grande, d'une trop grande habileté de main ; il répond à ce que nous désignons à Paris par « l'école de Dusseldorf. » Nous n'en médisons pas, mais nous y arrêtons sans grand plaisir, parce que leurs œuvres ne s'élèvent, en général, guère au-dessus d'une grande vignette coloriée.



TRÈS-HAUTE, NOBLE ET PUISSANTE GRACE, PAR M. CALDERON.

M. Orchardson, dans un tableau intitulé *l'Histoire d'une existence*, est à nos yeux celui qui le représente avec le plus d'élégance, avec M. E. Nicol; celui-ci a peint avec beaucoup d'aplomb un jeune polisson qui, par une question captieuse, jette l'esprit de son maître d'école dans un océan d'incertitudes. — M. J. Pettie nous raconte, mais c'est un peu en style de journal illustré, qu'en plein moyen âge on arrêta les pauvres vieilles femmes sous prétexte de sorcellerie.

Le choix que nous faisons dans nos notes n'est excusable que par le manque d'espace. Notre papier blanc diminuant à vue d'œil, il faut nous restreindre à de plus brèves indications encore. M. Watts, un artiste d'un grand talent, n'a envoyé qu'une très-petite figure, une *Téthys* qui sort de l'onde, et laisse ruisseler sur son corps mince et nerveux ses longs cheveux blonds et les perles liquides de l'Océan. — M. Pointer, élève de M. Gleyre, absorbé par une composition compliquée, n'a pu se faire représenter que par une petite servante égyptienne. — M. Lewis est un amateur qui s'exerce avec constance, et son *Étude de Vénitienne* marque un grand progrès sur une petite scène exposée l'an dernier. — Notre compatriote Fantin avait envoyé des *Fleurs et des Fruits*; M. Daubigny un *Effet de nuit* qui a été acquis pour un beau prix par le portraitiste Wells le jour même de l'ouverture; M. H. Lehmann, le portrait de monsignor Gabriel. — M. Legros, dont les débuts avaient été si remarquables à Paris, a fait, tout en modifiant sa manière quant à l'effet, un grand pas en avant; autant qu'on peut juger d'une peinture accrochée à une hauteur désespérante, son *Martyre de saint Étienne* renferme des morceaux de nu du modelé le plus ferme et d'un dessin plus serré que tout ce que renferme l'exhibition.

Nous avons l'intention de consacrer quelques pages au mouvement préraphaélite; mais malheureusement les préraphaélites ne donnent à peu près plus signe d'existence. Ni M. Rossetti, qui est le grand pontife, ni M. Hunt, ni M. Millais, qui sont les assistants, n'exposent plus. Je ne crois pas qu'on régénère une école en remontant puiser aux sources, à quelques stations de l'histoire qu'on les choisisse. L'esprit de l'école romaine, bien ou mal compris, peut être aussi fécond ou aussi nuisible que celui de l'école vénitienne. Ce n'est pas parce que les frères Bellin vivaient de 1425 à 1515 que leurs œuvres livreront des oracles plus sûrs que celles de Raphaël, qui vécut de 1483 à 1520. Mais sans entrer dans une discussion technique, il est incontestable que les préraphaélites ont réagi utilement contre ce que l'enseignement avait de trop dogmatique, et qu'ils ont cherché à jeter dans l'école anglaise deux éléments qui lui faisaient complètement défaut : l'émotion et l'étude naïve de la nature.

Les caricaturistes, l'auteur entre autres, dans le *Punch*, d'une parodie en cinq épisodes intitulée : « *A legend of camelot* <sup>1</sup>, » les caricaturistes ont pu faire toucher au doigt l'abus des femmes pâles, aux yeux caves, aux mâchoires carrées, aux chevelures rousses et exorbitantes; faire rire des hommes à la silhouette archaïque, des fleurs qui regardent avec des yeux humains, des murailles dont on compte les briques et des paysages aux perspectives chinoises, il n'en est pas moins vrai que les œuvres des préraphaélites gardent un charme étrange et pénétrant. En étudiant le Giorgione et le Titien, ils ont saisi le secret de cette lumière du soir qui jette d'impalpables poussières d'or dans la campagne, alors que des fluides mystérieux viennent aussi brûler les cœurs : c'est l'heure où la Joconde est tombée en rêverie...; l'heure où Lédà, troublée, écoute dans les roseaux de l'Eurotas s'approcher son divin amant...

Un très-jeune artiste, M. Leslie fils, a peint dans cette donnée une *Clarisse Harlowe* qui marche sur les bords d'un ruisseau, dans l'allée d'un parc, au moment où le soleil descend derrière les massifs de maronniers, elle lit une lettre de Lovelace, sans doute, qui fait rougir sa joue et bondir son sein. — M. A. Moore s'embarque au même port, mais va visiter de tout autres pays : il compose des scènes antiques un peu dans le goût de M. Hamon; mais au lieu de types bouffis et chlorotiques, il copie tous ces beaux plis mouillés qui moulent le sein ou les flancs des Parques du Parthénon, et il s'inspire des svelteness des terres cuites de la Cyrénaïque. M. A. More est un nom qu'il faut noter : c'est le nom d'un artiste jeune, travailleur, convaincu et déjà robuste. Une grande composition qui a pour titre la *Sulamite* indique encore de l'indécision dans l'arrangement d'un ensemble, mais une volonté bien déterminée de fuir la banalité.

La sculpture est à peu près absente. Quand on descend dans ces caves, où, selon *Punch*, l'Académie se livre en grand à la culture des champignons et au perfectionnement du rhumatisme, on entrevoit bien, au milieu d'une obscurité savamment calculée, quelques morceaux de marbre qui imitent vaguement des groupes ou des bustes; mais il ne faut pas trop insister, on éprouverait bien des mécomptes. — Sir Edwin Landseer, avec un aplomb imperturbable, a exposé un épisode de chasse vraiment comique : un cerf en plâtre colorié, tenant tête à deux chiens

1. Cette suite de charges, dessinée avec infiniment de goût et d'esprit, et gravée sur bois avec une couleur et un effet inconnus à nos publications courantes, est d'un Français, M. Du Maurier. C'est une imitation bouffonne d'un poème de la Table ronde, *Messire Gawaine*, ou la Vengeance de Raguidel.

en plâtre non moins coloriés, pris à mi-pattes dans une glace qui imite l'eau. Cela pourrait servir de dessus de table pour un repas de Saint-Hubert dans un « salon de cent couverts. » — Avec quelques bustes bien exécutés par M. Adams, par le baron Marochetti et par M. Durham, nous citerons le buste de Richard Cobden par M. A. Megret; c'est une œuvre de style, bien composée, naturelle et tranquillement pensive; on m'affirme, de plus, que la ressemblance du grand économiste est parfaite. — La duchesse de Castiglione-Colonna, ou, si l'on veut respecter un anonyme que le succès a trahi, le sculpteur Marcello a envoyé un moulage en bronze de sa *Gorgone*, dont l'effet décoratif est digne d'un maître de la Renaissance.

Les Anglais, peuple pratique avant tout, ont bien compris que la sculpture répondait peu à leur tempérament et à leurs mœurs. Ils ne s'y livrent donc guère que pour représenter en buste leurs hommes d'État. On ne voit point, comme chez nous depuis quelques années, sévir la maladie de la statue ou de la fontaine monumentale. Il faut les en louer. Qu'ils recueillent leurs forces pour donner à leur école de peinture plus d'accent et plus de sincérité.

Je sens bien que, puisque l'Angleterre est la nation qui voyage le plus, qui lit le plus, qui collectionne le plus, si elle s'en tient à la donnée d'art que nous avons constatée, c'est que cela procède d'un raisonnement bien établi. Mais il faut que le « bien faire » y prenne une place plus large. Il faut surtout, car l'un est intimement lié à l'autre chez tous les maîtres, qu'ils s'exercent aussi au « bien penser. » C'est de l'émotion fécondée par l'étude que procède le Beau suprême de toutes les grandes époques. C'est par ce conseil que je terminerai ma revue, certainement bien incomplète, de l'Exhibition de 1866. Je redouterais d'ailleurs que l'on crût que j'aie voulu un seul instant m'ériger en pilote. Je ne suis qu'un humble passager qui s'estime trop heureux de raconter ici quelques scènes du voyage qu'il va faire annuellement à Londres. L'équipage de l'école anglaise est intelligent et aguerri. S'il laissait par hasard s'attarder le vaisseau, il y a en Angleterre des critiques autorisés qui, mieux qu'un étranger, si bien disposé qu'il fût, lui diraient vers quel pôle il faut tendre.

PHILIPPE BURTY.



# TESTAMENT OLOGRAPHE DE BENOIT CAGLIARI

PEINTRE, FRÈRE DE PAUL VÉRONÈSE <sup>1</sup>

— c 28 x 28 —

1598, 4<sup>er</sup> mai, à Venise.

## TESTAMENT DE MOI BENOIT, SOUSSIGNÉ.



u nom de la Très-Sainte Trinité. L'an 1598, le premier mai <sup>2</sup>.

Par le présent écrit, fait en forme de testament, et comme si le notaire et les témoins étaient présents, quoique rédigé de ma main et selon mon inspiration, moi, Benoît, frère de feu messire Paul Cagliari, et, comme lui, fils de messire Gabriel, je déclare vouloir satisfaire ma conscience en acquittant, autant que je puis et dois le faire, les obligations que je me sens envers Dieu et envers ma famille, tandis que je me trouve libre de toute souffrance, et, par la grâce divine, sain d'esprit et de corps. En conséquence, je recommande d'abord mon âme à l'infinie miséricorde de Dieu, lui demandant pardon de tous mes péchés, et priant la très-sainte Vierge, mère du Christ, fils de Dieu, ainsi que tous les saints et saintes, de solliciter ma grâce auprès de la divine Trinité, et d'obtenir du Dieu des chrétiens mon salut éternel, par les mérites de sa passion et de sa mort.

Disposant de mes biens en tant qu'il est en mon pouvoir, j'ordonne que madame Hélène, ma belle-sœur, et messire Gabriel, son fils et mon neveu, soient mes exécuteurs testamentaires, en se conformant à ma

1. Le testament de la propre main de Benoît Cagliari est rédigé en vénitien.

2. L'original porte ces mots : « Del 1598, il primo Mazo del 1598. Primo Genaro. »

volonté et à celle de Charles, frère du dernier et mon neveu, qui était d'avantager les filles de madame Lucrèce Allabardi, ma nièce, à leur mariage ou à leur entrée en religion, de manière que chacune d'elles reçoive alors une somme de deux cents ducats, y compris ce qu'elles pourront recevoir honorablement d'un autre côté. A madame Lucrèce, je laisse une subvention annuelle de vingt ducats, soit pour ses besoins, en cas de gêne, soit pour le loyer de sa maison, et je veux que cette rente lui soit payée. A chacune des filles de sa sœur Virginie, il sera donné, au moment de leur mariage, vingt ducats, pour l'amour de Dieu; et aux filles des fils de mes frères, au moment de leur mariage, il sera donné trente ducats pour chacune, si elles sont restées toujours jeunes filles de bonne réputation, et cela pour la première fois seulement qu'elles se marieront; autrement, elles seront exclues de ma succession. Leur mariage devra avoir lieu le plus tôt et le plus promptement possible, eu égard toutefois à la convenance des deux parties, afin qu'elles s'acquittent de bonne heure d'une obligation si importante, et qu'elles en soient libérées.

Quant à tout le reste de la fortune que je me connais, je le laisse à ladite dame Hélène et à messire Gabriel, son fils et mon neveu, lesquels auront l'usufruit de la totalité leur vie durant : dans le cas où madame Hélène serait la première à décéder, je veux et j'ordonne que messire Gabriel reste maître absolu de tout mon avoir, avec la charge de distribuer les dots ci-dessus désignées, si elles ne le sont pas encore; et que Dieu l'en laisse jouir en même temps que du sien en toute prospérité et avec sa grâce. Mais si, contre le cours naturel des choses, sa mère lui survivait, elle en serait propriétaire conjointement avec les héritiers de son fils, dans le cas qu'il en eût; s'il n'en avait pas, je veux qu'elle soit maintenue dans la possession des biens que son mari, mon frère, conformément à la loi, a laissés à son fils, ainsi que dans celle de sa dot, de manière qu'elle puisse librement disposer de sa fortune comme il lui plaira.

Mais, dans la part qui me revient, quelle qu'elle soit ou puisse être, il sera tenu compte, le cas échéant, des deux mille ducats que j'ai donnés en dot à madame Victoire, afin qu'elle puisse demander sa légitime dans la succession de son père. Ce qui resterait de mon bien, si de fâcheux accidents survenaient, serait distribué aux plus pauvres de mes proches, savoir aux fils et aux filles de messire François, de messire Antoine, de madame Cassandre ou de madame Laure, mes défuntes sœurs, dans la proportion qui serait jugée convenable par des personnes sages et consciencieuses; je n'entends pas cependant qu'on leur fasse un sort défi-

nitif, mais qu'on les aide suivant le cas et le moment. Que chacun ait la libre propriété de sa portion et puisse en disposer à son gré, suivant sa raison et sa conscience, sauf toutefois les obligations de secourir et de doter les jeunes filles nommées ci-dessus, selon que l'occasion s'en présentera, avec loyauté et sincérité.

Le présent acte sera donc mon dernier testament, et devra être exécuté conformément à ma volonté.

Je veux être enseveli à Saint-Sébastien, et conduit au tombeau par un cortège de prêtres, de quatre jésuites, des enfants de l'hôpital de la Pitié et des autres, selon l'usage. On donnera à tous avec générosité l'aumône voulue, et on fera également une aumône aux Révérends Pères de Saint-Sébastien, afin qu'ils prient pour moi et qu'ils célèbrent la messe des morts. Je veux encore qu'il soit fait un jubilé et un pardon pour le salut de mon âme; car j'ai confiance dans les prières du clergé, et je crois que Dieu a mis à sa disposition ces trésors de miséricorde pour le bien des âmes qui pensent en avoir besoin et qui les demandent.

Moi, Benoît, frère de messire Paul, beau-frère de madame Hélène, son épouse, et oncle de messire Gabriel, son fils et mon neveu, j'ai écrit de ma propre main le présent.

Testament fait par moi, Benoît susnommé, auquel j'ajoute ce qui est écrit sur une autre feuille par messire Venturin.

*(Au dos est écrit en latin:)*

« Ceci est le testament de l'illustre peintre Benoît Cagliari, fils de feu « Gabriel, écrit de sa main, comme il l'a affirmé.

« 1598, 27 mai. Le testament ci-dessus a été publié dans la maison « même du testateur, en présence d'un grand nombre de parents, recon- « naissance faite du cadavre. » *(Ce qui suit est en vénitien.)*

Écrivez, messire Venturino, ce que je vais vous dicter, pour donner la dernière main au testament que j'ai commencé de ma propre main sur le folio précédent et daté de 1598; et commencez ainsi :

J'ordonne que, selon les circonstances, il soit remis un secours de cinquante ducats à mon neveu, sire Pierre, fils de feu messire François, mon frère, en autant de fois que le jugera à propos mon neveu Gabriel, et à titre de pur don gratuit. Et si ledit sire Pierre, par mauvaise intention ou par petitesse d'esprit, voulait susciter un procès comme il a tenté de le faire autrefois, j'entends qu'il soit privé de cet avantage, que je lui assure par pure bonté.

En outre, je veux que Jean-Baptiste, en récompense de sa fidélité et de son dévouement à mon service, reçoive à son départ un don de tableaux, de dessins et de reliefs, d'une valeur de vingt-cinq ducats.

A Marguerite, pour sa fidélité et ses bons et loyaux services, je veux qu'il soit donné, outre ses gages et les cadeaux qui lui ont été faits, un supplément de dix ducats.

De plus, je tiens quitte messire Charles, mari de feu dona Camille, de la dette qu'il avait contractée envers moi.

Moi, Benoît, susnommé, je confirme tout ce qui précède.

*(Au dos du second feuillet est écrit en latin :)*

« Ceci est le codicille de l'illustre peintre Benoît Cagliari.

« 1598, 27 mai. Le codicille ci-dessus a été publié dans la maison  
« même du testateur, en présence d'un grand nombre de parents, recon-  
« naissance faite du cadavre. »

DE MAS-LATRIE.



# CHEFS-D'ŒUVRE DES GRANDS MAÎTRES

REPRODUITS EN COULEUR PAR F. KELLERHOVEN

D'APRÈS DE NOUVEAUX PROCÉDÉS

Texte par Alfred MICHIELS. — Paris, DIDOT et C<sup>e</sup>, éditeurs, 56, rue Jacob, 1865,  
In-folio maximo; figures.

---



ORSQU'AU commencement de ce siècle parut la célèbre *Iconographie grecque et romaine*, tout était préparé pour accomplir cette belle et grande publication. Depuis la renaissance des lettres et depuis la naissance de la critique moderne, le zèle ainsi que les recherches des savants, des artistes, comme aussi des littérateurs, s'étaient portés exclusivement vers l'antiquité grecque et romaine. Les textes, proprement dits, avaient été le premier, le principal objet de ces investigations. La critique des monuments vint ensuite. L'archéologie se forma en marchant de pair avec l'étude de l'art lui-même. Visconti succédait immédiatement aux Montfaucon, aux Caylus et aux Winckelmann. Toute une légion d'artistes, disciples fervents de l'Antique et doués personnellement de la plus haute valeur propre ou individuelle, se trouvaient prêts, pour dessiner les monuments avec toute l'aptitude et tout le talent désirables. Parmi ces auxiliaires d'élite, qu'il suffise de nommer l'illustre M. Ingres. La gravure sur cuivre, sobre et grave, le grand burin français des Édelinck et des Audran, tenu ou continué par la main des Massart et de tant d'autres, en fut le digne interprète. L'*Iconographie*, commencée dans les dernières années du premier empire, se termina vers 1826.

Entre cette époque et le moment où nous écrivons, quarante années se sont écoulées. Quels sont ces *chefs-d'œuvre des grands maîtres*, qui forment le sujet de l'importante publication à laquelle est consacrée la présente notice ? Ce titre seul et l'explication qu'il appelle disent assez le notable changement qui s'est opéré depuis cette période, dans la préoccupation des esprits, en ce qui concerne l'histoire de l'art. Ces *chefs-d'œuvre* sont les productions de l'art gothique, de la peinture gothique, si dédaignés à l'époque où florissaient les Montfaucon, les Winckelmann et les Visconti. Et les auteurs de ces œuvres, naguère si négligées, sont publiquement désignés aujourd'hui à l'intelligence des amateurs, sans autre commentaire, sous le titre de *grands maîtres* ! Nous ne contredirons pas, pour notre part, à l'affirmation remarquable qui résulte de cette *prétermission*.

Ajoutons seulement un dernier trait comparatif. Les *chefs-d'œuvre des grands maîtres* ont aujourd'hui les mêmes éditeurs qu'eut jadis l'*Iconographie*. Le promoteur

de ce beau livre est M. Ambroise Didot, à la fois libraire, auteur, bibliophile et amateur. De même, pour constater un fait analogue et parallèle, de même M. Victor Le Clerc que vient de perdre l'Institut, après avoir publié dans sa jeunesse les œuvres de Cicéron et collaboré à la *Bibliothèque latine*, de même M. Victor Le Clerc, disons-nous, avait consacré à l'*Histoire littéraire du moyen âge* les dernières veilles de sa longue carrière et les dernières ardeurs de son infatigable activité.

Un grand changement, en effet, s'est opéré dans les esprits depuis la publication de l'*Iconographie*. L'Antiquité demeure et demeurera toujours l'objet d'un culte légitime. Mais, à cet égard, la grande moisson est faite et l'érudition n'a plus qu'à glaner. L'Antiquité, pour nous, est semblable à ces grands édifices qui ornent nos villes et que l'édilité actuelle se borne à entretenir et à conserver.

Depuis quarante ans, et c'est justice, le mouvement des esprits studieux s'est dirigé vers nos propres antiquités, vers nos origines immédiates. Pour ce qui est des arts et des monuments, leur étude a également *suivi* celle des textes. Mabillon et Du Cange nous ont révélé, comme des hiéroglyphes, les mystères de notre passé. Ils ont été les Champollion de la diplomatique, de la paléographie et de la science historique du moyen âge. Mais ces illustres fondateurs et toute l'école des Bénédictins ne nous ont pas initiés à la connaissance critique des monuments. L'archéologie du moyen âge est née de nos jours.

En même temps qu'elle se créait des sectateurs et des adeptes, cette science nouvelle a dû aussi se créer comme un appareil matériel et spécial. Vers 1807, (au moment où Visconti nous léguait ce testament de l'archéologie classique), l'Allemagne, à qui nous devons déjà les caractères mobiles, nous donnait la lithographie. Senefelder a été, pour l'art moderne, un autre Gutenberg. Sur la pierre lithographique le crayon court et glisse, comme sur le papier même de l'album ou de l'atelier. Le graveur sur cuivre est pour le peintre un drogman : à tout dessinateur, la lithographie offre un instrument direct, dont il apprend sans peine à se servir. C'est un organe ou un serviteur plus prompt, plus leste, plus économique et plus familier, plus intime. Aussi la lithographie est-elle devenue chez nous, non-seulement l'organe de la fantaisie, de la charge et de la caricature ; mais l'interprète aujourd'hui peut-être le plus employé du génie moderne de l'art. A côté des dessins de Carle Vernet, de Devéria, de Géricault, de Decamps, de Gavarni, de Daumier, il faut compter les services qu'elle a rendus sous la main des Strixner, des frères Boisserée, des Rosini et de bien d'autres.

D'un autre côté, l'Art et l'Industrie, après avoir été unis intimement durant la période du moyen âge, puis brouillés et désunis depuis la Renaissance par suite de véritables préjugés et de malentendus, l'Art et l'Industrie se sont réconciliés dans une nouvelle union. Le signal ou du moins le signe de cette réconciliation a été donné par un livre remarquable qui a paru de nos jours : *de l'Union des Arts et de l'Industrie*, par le comte de Laborde, 1856. Ce livre, plein de science et de goût, de vues aussi justes qu'ingénieuses, a eu cet honneur de susciter contre lui une seule protestation, que nous oserons comparer à celle des docteurs de Salamanque contre Christophe Colomb. M. de Laborde avait publié les bans de cette union, de ce mariage. Nous en avons vu célébrer les noces, l'an dernier, avec un éclat et un succès dignes d'une semblable fête, dans l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Le rapprochement est de nouveau consommé. Il portera ses fruits.

La science moderne a également prêté aux arts de représentation son utile et puissant concours. La gravure, au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'était approprié la magie de la couleur.

On connaît les beaux pastels imprimés de Leblond, les vifs et spirituels tableaux de Debucourt. A son tour, la lithographie a opéré la même conquête; elle est devenue la chromo-lithographie.

Nous arrivons ainsi à M. Kellerhoven qui a été, en France, l'un des plus habiles propagateurs de cet art nouveau. Le *Moyen âge et la Renaissance* de Séré, diverses publications spéciales contiennent, à cet égard, les états de service de M. Kellerhoven.

La récente production dont il est le principal auteur, et qui fait l'objet de cette notice, se compose des tableaux ci-après énumérés :

1° *L'Adoration des Mages*, par Étienne Lothener (Meister Stephan), de Cologne; ouvrage daté par habitude de 1410; mais qui doit être d'une vingtaine d'années, au moins, plus moderne;

2° *La déposition de la Vierge*, par Fra Angelico da Fiesole, du musée de Florence, vers 1440;

3° *Saint Bernard écrivant la vie de Jésus-Christ sous la dictée de la Vierge*, par Filippino Lippi, vers 1460; église de la Badia de Florence;

4° *Le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, par Memlinck, 1479; hôpital Saint-Jean de Bruges;

5° *Le baptême de Jésus-Christ*, par le même, 1485; Académie de Bruges;

6° *Le Christ descendu de la croix*, par Quintin Massys vers 1500; musée d'Anvers.

Nous ferons tout d'abord à ce programme un reproche. Ce programme est cosmopolite et non exclusif : à merveille! Mais la France doit-elle pousser l'abnégation jusqu'à s'exclure elle-même? Maintenant que Jean Fouquet et ses œuvres sont redevenus de notoriété publique, il y avait, pour les éditeurs français, plus qu'un devoir de patriotisme à remplir, en lui accordant la place qu'il mérite. Insérer dans ce recueil quel qu'un de ses portraits historiques, si ce n'est quelques-unes de ses admirables miniatures, aurait eu pour effet de communiquer à cette *première série* de reproductions un attrait de plus; attrait aussi neuf que légitime. MM. les éditeurs ont commis là *plus* qu'une *iniquité*..., ils ont commis une *faute*!

Cela dit, nous reconnaissons que les autres spécimens sont choisis avec goût et intelligence. Ils composent un assortiment d'exemples variés, et d'autant plus instructifs.

L'exécution est splendide; je veux dire opérée avec toute la largeur d'établissement, tout le luxe, toute la conscience et le soin imaginables. Cependant l'occasion se présente ici, pour nous, de dire à la chromo-lithographie son fait, et d'énoncer notre avis motivé à son égard, comme destinée à être, après l'estampe, après la gravure en couleur, l'interprète de la peinture. Des spécimens ci-dessus énumérés, aucun n'est à notre portée immédiate. Rapprocher la copie de l'original, pour les comparer synoptiquement, nous est impossible. Nous ne pouvons donc conférer ces reproductions qu'avec nos souvenirs, avec nos impressions de voyageur.

La *chromo*, pour l'appeler par son petit nom d'atelier, est assurément une conquête intéressante. Mais sa véritable destination, son domaine légitime et naturel, ne nous sont pas encore bien clairement révélés. Nous ne l'avons vue jusqu'ici exceller nulle part. Elle manque à la fois de profondeur pour les ciels, de transparence pour la lumière ou les tons d'eau, et d'énergie pour les empâtements ou reliefs. Elle ne rend franchement ni l'aquarelle, ni l'huile. Elle a des voiles sombres et sourds qui ensevelissent le jour, la forme et la couleur. La gouache des miniatures et les diverses ou

divers *tempere* qui ont précédé la peinture à l'huile, ne se retrouvent pas en équivalents dans ses traductions.

L'emploi de l'or, surtout, présente dans les produits, dans les essais, de peinture imprimée sur pierre, que nous avons étudiés jusqu'à ce jour, une défectuosité remarquable.

On sait le rôle important, multiple, radieux que joue ce *métal*, comme on dit en blason, dans l'émaillerie, dans l'enluminage des maîtres incunables. Chez le frère Angélique, par exemple, l'or chante toute une gamme de tons, depuis le grave jusqu'au pointillé, au diapré le plus aigu, le plus lumineux. Il est alors mobile comme une roue de rayons; éblouissant. Cimabue et ses successeurs, dans toute la chrétienté, ont employé quelquefois l'or sur l'or simultanément, en *accord*, ou par manière de *repoussoir*. Eh bien, rien de plus fade jusqu'ici et de plus maussade que les ors, verts ou jaunes, toujours plats, toujours ternes, de la chromo-lithographie!

Telles étaient les difficultés contre lesquelles M. Kellerhoven avait à lutter. Il les connaissait mieux que personne. On peut aisément s'en apercevoir au courage avec lequel il est allé droit aux obstacles, à l'effort prodigieux qu'il a fait pour en triompher. Nous ne pensons pas que le robuste lutteur, que l'éminent artiste, ni que son art lui-même, aient dit encore leur dernier mot; mais nous croyons pouvoir affirmer que ces planches surpassent en perfection tout ce qui a été fait à notre connaissance jusqu'à ce jour.

Les notices de ces magnifiques images sont dues à la plume exercée de M. Alfred Michiels. Cet écrivain a fait ses preuves dans un genre où il a eu, depuis, de nombreux émules ou imitateurs. Mais il a su y conserver un rang personnel qu'il s'est acquis dès son entrée dans la carrière. Au surplus, l'historien de la *peinture flamande et hollandaise* réimprime en ce moment une œuvre dont la première édition a été épuisée par un long et légitime succès. Les deux premiers volumes de cette édition nouvelle sont sous nos yeux, et le premier contient des préliminaires étendus<sup>1</sup>. Dans le second volume qui vient de paraître, l'historien et le critique entre *in medias res*. Nous ne tarderons pas à l'apprécier publiquement et à rendre à l'auteur, d'après notre sentiment, toute la justice qui lui est due.

A. VALLET DE VIRIVILLE.

1. Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>e</sup>, 1865, 1866, in-8°.




---

Le Directeur : EMILE GALICHON.

---